

Filozofická fakulta Karlovy Univerzity
Ústav Dálného východu

Diplomová práce
Lenka Cvrčková

Role školských písní v modernizaci čínské hudby
The Role of School Songs in the Modernization of Chinese Music

Praha 2017

vedoucí práce: Mgr. Ing. Jiří Hudeček, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Cílem práce je popsat roli školských písní v modernizaci čínské hudby. Školské písně se staly od vzniku moderního čínského školství významnou součástí učebních materiálů založených na japonských vzorech a zároveň nástrojem k představení a přenosu politické ideologie. Melodie prvních školských písní využívaly japonské a západních romantické písně, čímž podle mého názoru dlouhodobě formovaly čínský hudební vkus směrem k větší oblibě hudby obsahující západní kompoziční prvky, a tedy k westernizaci hudby obecně.

Práce se kromě popisu hudebních specifik čínských školských písní zaměřuje i na obecnější otázky týkající se modernizace a westernizace čínské hudby. Předmětem zkoumání jsou především písně od Shen Xingonga (1869–1947), Li Shutonga (1880–1942) a Zeng Zhimina (1879–1929), dále předmluvy k různým vydáním sebraných školských písní a dobové články týkající se vztahu těchto písní ke vzdělávacímu systému v Číně.

Klíčová slova: modernizace; čínské hudba; školské písně; začátek 20. století

Thesis abstract

The aim of this thesis is to describe the role of school songs in the modernization of Chinese music. Since the establishment of modern Chinese education school songs have become an important part of Japanese-based teaching materials as well as a tool for introducing and transferring political ideology. The tunes of the early school songs were adapted from Western romantic songs and Japanese school songs, and as I argue, this have shaped the Chinese musical taste towards a greater popularity of music including western compositional elements and thus westernization of music in general.

In addition to describing the musical specifics of Chinese school songs, the work focuses on more general questions about the modernization and westernization of Chinese music. Compositions written by Shen Xingong (1869-1947), Li Shutong (1880-1942) and Zeng Zhimin (1879-1929), prefaces to various editions of collected school songs, and articles on the relationship of these songs to the education system in China is the primary focus of the current study.

Key words: modernization; Chinese music; school songs; early 20 century

Obsah

Úvod	5
1 Inspirační zdroje školských písní	12
1.1 Vlastenecké písně na Západě a jejich včlenění do vzdělávacího systému	12
1.2 Působení misionářů a sbírky hymnů	16
1.3 Tradiční čínské představy o úloze hudby	18
2 Školské písně přelomu devatenáctého a dvacátého století	19
3 Modernizace čínské hudby a školské písně	21
4 Školské písně v rámci vzdělávacího systému v Japonsku a v Číně	25
5 Školské písně ve vztahu k teoretickým pojednáním o hudbě a učebnicím hudby	28
6 První autoři školských písní	31
6.1 Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929) – předobraz školských písní	32
6.2 Shen Xingong 沈心工 (1869–1947) – počátky školských písní	32
6.3 Zeng Zhimin 曾志忞 (1879–1929) – školské písně ve vztahu k hudební teorii	35
6.4 Li Shutong 李叔同 (1880–1942) – příklon k estetickým kvalitám písní	37
6.5 Xiao Youmei 蕭友梅 (1884–1940) – školské písně ve třicátých letech	41
7 Odlišné přístupy k tvorbě školských písní na základě teoretických pojednání	42
7.1 Shen Xingong – umírněné pozápádnění	42
7.2 Zeng Zhimin – plná westernizace	44
7.3 Li Shutong – příklon k tradici	47
8 Školské písně přelomu devatenáctého a dvacátého století – analýza	50
8.1 Liang Qichao – Vlastenecká píseň <i>Ai guo ge</i> 愛國歌	50
8.2 Písně Shen Xingonga	51
8.3 Písně Zeng Zhimina	54
8.4 Písně Li Shutonga	57
9 Školské písně v období Májového hnutí	65
9.1 Xiao Youmei – Otázka <i>Wen</i> 問	66
10 Další vývoj písní	68
Závěr	69
Seznam použité literatury	72
Prameny	72
Literatura	74
Příloha – nahrávky vybraných školských písní	82

Úvod

Konec devatenáctého a začátek dvacátého století je z hlediska vývoje čínské hudby přelomovým obdobím z několika důvodů. Předně se v této době do Číny dostává západní hudba, která je v důsledku proměny náhledu Číňanů na západní kulturu po Opiových válkách vřele přijímána. Zároveň se kompozici západní hudby začínají věnovat i čínští vzdělanci, kteří v ní vidí prostředek působení na smýšlení posluchačů, přičemž v hudební tvorbě tohoto období se mísí tradiční a moderní pohled na úlohu hudby. Zároveň je začátek dvacátého století obdobím vzniku prvních teoretických pojednání o západní hudbě včetně pojednání od čínských autorů.

První čínští autoři a skladatelé čerpají inspiraci z několika zdrojů. Kromě působení misionářů a vojenských orchestrů to byla japonská hudba, která asimilovala hudbu západní v průběhu reformy Meidži. Čínští studenti studující hudbu v Japonsku byli příznivě nakloněni modernizaci čínské hudby, kterou považovali za nezbytnou součást obrody celé země.

Nový vzdělávací systém v Japonsku, jehož neodmyslitelnou součástí tvořily školské písně, se stal předobrazem nového systému čínského. Japonské školské písně inspirovaly čínské skladatele natolik, že nejprve zakládali nové spolky zabývající se studiem školských písní, a po návratu se začali naplno věnovat jejich samostatné tvorbě.

Převládajícím trendem byla kombinace existující západní melodie s čínským textem *xuanqu tianci* 選曲填詞 (Xia 2007: 123). Školské písně se postupně staly nezbytnou součástí čínských vzdělávacích plánů a jejich kompozice představovala povinný bod v tvorbě všech skladatelů následujících období.

Úspěšnost školských písní v oblasti přenosu politických i ideologických myšlenek spolu s jejich všeobecnou oblibou později inspirovala masová písňová hnutí i tvorbu revolučních písní. Období vzniku žánru školských písní a první pokusy o jejich začlenění do každodenního života žáků a studentů škol nového typu tak předznamenává dlouhodobý trend využívání kolektivního zpěvu jako součásti ideologické indoktrinace, který přetrvává dodnes.

Studium školských písní je nezbytným předpokladem pochopení vývoje čínské hudby ve dvacátém i jednadvacátém století, zejména vzhledem k tomu, že se dlouhodobě výrazně

podílely na formování hudebního vkusu Číňanů směrem k oblibě západní hudby a to i přesto, že často nepatří k tomu nejsofistikovanějšímu, co nám čínští autoři zanechali.

Cílem této diplomové práce je popsat vznik a vývoj žánru školských písní zejména ve vztahu k procesu modernizace čínské hudby.¹ Které prvky kompozice školských písní byly přelomové a nejvíce ovlivnily směřování moderní čínské hudby, jak se trend zpěvu písní ve školách uplatnil v pozdějších obdobích a jak se rozdílné pohledy autorů písní na přejímání západní hudby a zachování tradiční čínské kultury projevily v samotné kompozici školských písní? Na tyto otázky se pokusím v průběhu práce odpovědět.

Pozornost je převážně věnována třem nejvýznamnějším autorům žánru školských písní – Shen Xingongovi 沈心工 (1870–1947), Zeng Zhiminovi 曾志忞 (1879–1929) a Li Shutongovi 李叔同 (1880–1942). Okrajově jsou zmíněny i školské písně Liang Qichaoa 梁啟超 (1873–1929) a Xiao Youmeie 蕭友梅 (1884–1940).

Má diplomová práce je rozdělena do dvou částí. První z nich je věnována historickému úvodu, který zařazuje vznik školských písní do širšího kontextu vývoje čínské hudby. Vzhledem k nebývalé provázanosti tradiční a moderní hudby v Číně, považují tento úvod za nezbytnou část porozumění úlohy školských písní v modernizaci čínské hudby. Druhá část práce obsahuje hudební analýzu vybraných školských písní, které reprezentují tři odlišná období vývoje tohoto žánru. Liang Qichao představuje nejstaršího autora školských písní, Shen Xingong, Zeng Zhimin a Li Shutong patří k druhé generaci skladatelů a Xiao Youmeiova tvorba předznamenává proměnu školských písní v následujících obdobích. Závěry analýzy jsou dány do souvislosti s názory jejich autorů na tvorbu školských písní tak, jak je prezentovali ve svých teoretických pojednáních. Součástí práce jsou také nahrávky vybraných školských písní, jejichž cílem je přiblížit čtenáři skutečnou podobu těchto skladeb.

¹ Je důležité si uvědomit, že termín „moderní hudba“ má na Západě a v čínském prostředí zcela jiný význam. Zatímco v evropském kontextu tento termín odkazuje k rošíření tonality v pozdním romantismu až k nástupu atonality na začátku dvacátého století (Born 2000: 12), v Číně je na počátku dvacátého století za moderní považována hudba, která přejímá prvky evropského romantismu a klasické hudby obecně (kontrapunkt, formální rozložení, harmonie, západní nástroje atd.) (Ouyang 2012: 35).

Jako prameny používám v rámci práce tituly dvou typů. Jednak teoretická pojednání o školských písních zahrnující články významných intelektuálů a skladatelů začátku dvacátého století a předmluvy ke sbírkám školských písní a učebnic hudební výchovy,² a jednak samotné školské písně z nejznámějších sbírek školských písní v čele se Shen Xingongovou *Xuexiao changge ji* 學校唱歌集.

Role školských písní v moderní hudbě Východní Asie nebyla v západní literatuře dlouho doceněna.³ I V Garlandově hudební encyklopedii,⁴ která se svými devíti tisíci stránkami, rozdělenými do deseti dílů, představuje největší a nejucelenější přehled světové hudby, jsou školské písně zmíněny pouze zběžně a to i přesto, že v rámci celého sedmého dílu, který je věnován hudbě Východní Asie, je akcentováno právě pronikání západní hudby do celého regionu. Školské písně by přitom byly ideálním příkladem míšení různých žánrů napříč Východní Asií. Mezi skladbami, které byly vybrány jako součást doprovodného CD, najdeme i dvě školské písně, které však nejsou patřičně uvedeny slovem (Nettl 2002).

Podobně okrajově vystupují školské písně v základní monografii o čínské hudbě dvacátého století od sinoložky Barbary Mittler⁵ *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China Since 1949* (Mittler 1997). Jedná se o první evropskou publikaci, která se soustavně věnuje problematice čínské Nové hudby, čemuž částečně odpovídá i charakter celé knihy. Kniha obsahuje obrovské množství

² V tomto ohledu čerpám materiály z knihy „Sbírka historických dokumentů týkajících se moderní hudby 1840-1919“ *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919 (dále jen ZJYSLHB), kterou zkomponoval Zhang Jingwei a vydalo pekinské nakladatelství Renmin Yinyue Chubanshe (Zhang 1998).

³ Co se týče sekundární literatury, na tomto místě bych ráda zmínila tituly tří typů – zaprvé ty, které představují základ při práci týkající se čínské hudby a u kterých je zajímavé sledovat, jestli a případně kolik pozornosti věnují školským písním, zadruhé tituly, které byly inspirativní po obsahové stránce a v průběhu práce jsem je hojně využívala, a zatřetí ta pojednání, jejichž autoři volí originální metodologický přístup, co se týče například využívání pramenů nebo neotřele pracují s celkovým rozvržením článků.

⁴ Mezi hlavní autory Garlandovy encyklopedie patří etnomuzikolog, antropolog a hudební vědec českého původu Bruno Nettel, který se kromě výzkumu čínské hudby věnuje i hudbě amerických Indiánů či tradiční hudbě indické a íránské a působí na University of Illinois.

⁵ Barbara Mittler je sinoložka, která v současné době působí v Institut für Sinologie na univerzitě v Heidelbergu. Specializuje se na čínskou Novou hudbu i hudební produkci během období Velké kulturní revoluce. Organizuje množství koncertů a konferencí týkajících se hudby v ČLR, na Taiwanu a v Hong Kongu. Její dlouhodobý zájem o procesy související s pronikáním západní kultury do Číny ilustruje kniha vycházející z její habilitační práce – *A Newspaper for China? Power, Identity and Change in Shanghai's News Media (1872-1912)*, která ukazuje, jakým způsobem byly noviny *Shenbao* 申報 adaptovány pro čínské prostředí a zabývá se i otázkou, na kolik se tyto noviny podílely na rozvoji nacionalismu v Šanghaji.

medailonků nejznámějších čínských skladatelů i krátké charakteristiky jejich děl. Z tohoto pohledu je přínosná i pro moji diplomovou práci, neboť přestože se zabývá přednostně druhou polovinou dvacátého století, zmiňuje i významné autory začátku dvacátého století a především obsahuje odkazy na další literaturu, včetně literatury čínské. Jedním z mála nedostatků této knihy, který byl autorce vytýkán i v četných recenzích, je, že příliš zdůrazňuje úlohu politických procesů při vzniku jednotlivých hudebních žánrů. Oproti tomu velkým přínosem jsou unikátní informace, které autorka získala přímo z první ruky při četných rozhovorech s předními čínskými skladateli.

Podstatně větší zájem je tak v současnosti věnován žánrům, které se vyvinuly ze školských písní v pozdějších obdobích (například Ho 2011) a souvislosti mezi hymny západních misionářů v Číně a vznikem školských písní. Tomuto tématu se věnuje například Gong Hongyu 宫宏宇, která je autorkou několika článků zabývajících se převážně osudy konkrétních misionářů.⁶

Čínský pohled na roli školských písní je dobře patrný z knihy „Dějiny čínské moderní hudby“ *Zhongguo jin xiandai yinyue shi 1840-1949* 中國近現代音樂史: 1840-1949, jejímž autorem je profesor Pekingské univerzity a známý hudební vědec Wang Yuhe 汪毓和,⁷ i ze „Stručných dějin čínské hudby“ *Zhongguo yinyue jian shi* 中國音樂簡史 od Xia Yanzhoua 夏艷洲, Wang Xiaolonga 王小龙 a Chen Yonga 陈永. První kniha vyšla v Pekingu a je součástí učebních materiálů tamní hudební konzervatoře. Druhá kniha je používána při výuce na Šanghajské konzervatoři. Přestože první kniha se věnuje pouze jednomu historickému období a druhá ve zkratce popisuje celé dějiny čínské hudby, obě obsahují stejné množství informací týkající se školských písní, což je překvapivé i proto, že Pekingská konzervatoř je oproti Šanghajské konzervatoři všeobecně známá svou oblibou detailního zkoumání dějin hudby. Obě knihy volí tradičnější přístup popisu jednotlivých historických období a charakteristických hudebních procesů: nejprve je období stručně představeno z hlediska převládajících hudebních žánrů, následují detailní biografie jednotlivých autorů (zahrnuti jsou pouze ti nejznámější), v jejichž rámci jsou zmíněny nejslavnější skladby. Žádný prostor pak není věnován jejich

⁶ Například je v této práci zmíněn článek GONG, Hongyu 宫宏宇. Protestant Missionaries and School Music Education in Late Qing China – The Case of Julia B. Mateer. Gong Hongyu v současnosti působí v Aucklandu na katedře jazykových studií v Institut of Technology UNITEC.

⁷ Wang Yuhe 汪毓和 (narozen 1952) se přesto, že je absolventem oboru skladby, věnuje historii čínské hudby v období od roku 1850 do současnosti.

hudební analýze. V případě školských písní je pozornost věnována pouze textům, což souvisí s tím, jak je chápán celý tento žánr – je vyzdvihována jeho společenská úloha, tedy působit na morální charakter a nacionální cítění posluchačů.

Kontrast čínského a západního chápání úlohy školských písní se projevuje i v pojednáních týkajících se čínského vzdělávacího systému. Například v rámci knihy „Hudební výchova na čínských školách ve 20. století“ *Ershi shiji Zhongguo xuexiao yinyue jiaoyu* 20 世紀中國學校音樂教育, jejímž autorem je muzikolog Ma Da 马达, jsou školské písně zmiňovány často, ale opět pouze v kontextu jejich vzdělávací úlohy (Ma 2002). Kniha rovněž obsahuje medailonky důležitých osobností, které se podílely na reformách hudebního vzdělávání, včetně prvních autorů školských písní. V západním prostředí se hudebnímu vzdělávání dlouhodobě věnuje německá sinoložka Gerlinde Gild,⁸ která se tímto tématem zabývá v několika článcích.⁹ Na rozdíl od čínských badatelů akcentuje provázanost čínského vzdělávacího systému se západním modelem hudebního vzdělávání. Školské písně zmiňuje v souvislosti s pronikáním západní hudby do Číny jako první ze žánrů kombinující západní a čínskou tradici (Gild 1998).

V poslední době je stále větší pozornost věnována výzkumu současného hudebního vzdělávání v Číně, přičemž většina autorů dochází k závěru, že současný stav vzdělávacího systému úzce souvisí s historickým vývojem v průběhu dvacátého století. Například článek „The development and investigation of contemporary China music education“ se sice týká vzdělávacího systému v současné ČLR, ale v úvodní části autor dokládá, že současný model vychází z konceptů, které byly přijaty na začátku dvacátého století (Zhang 1990).

Co se týče samotných školských písní, je nutné podotknout, že za posledních dvacet let bylo v Číně vydáno mnoho publikací, které se tomuto tématu samostatně věnují. Většina z nich se však zabývá pouze texty písní, jejichž kvalitu hodnotí podle schopnosti působit na vlastenectví posluchačů. Výjimku tvoří kniha od Qian Renkanga 錢仁康, „Výzkum původu

⁸ Gerlinde Gild je absolventkou sinologie na Univerzitě v Göttingenu, kde v současnosti působí jako profesorka. I její disertační práce se týkala pronikání Západní hudby do Číny. Dlouhodobě se zabývá i studiem proměn čínské hudební terminologie (například GILD, Gerlinde. “The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology under Western Impact”. In: Michael Lackner and Natascha Vittinghoff eds., *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*. Leiden and Boston: Brill, 2004.)

⁹ Například Gild, Gerlinde – Early 20th Century ‘Reforms’ in Chinese Music. *Dreams of Renewal Inspired by Japan and the West*, CHIME 12-13, 1998: 116–123.

školských písní“ *Xuetang yuege kaoyuan* 學堂樂歌考原. Jedná se o publikaci, která patří, zvláště v západní literatuře, k nejcitovanějším. Často bývá uvedeno, že jde o první knihu, která obsahuje hudební analýzy školských písní. Ve skutečnosti je zde pouze zmíněn původ jednotlivých melodií u nejznámějších školských písní. Přesto však Qian Renkang touto studií usnadnil práci ostatním badatelům, neboť by bylo časově velice náročné dohledávat původní japonské a západní písně, které byly předobrazem čínských školských písní. Bohužel zejména názvy amerických a německých písní jsou v knize často zkomoleny a je tedy třeba vyzkoušet různé jejich obměny, než dospějeme k jejich skutečné podobě.

Nejbohatším zdrojem informací ohledně školských písní tak zůstávají biografie jejich nejznámějších autorů. Jmenujme dvě nejobsažnější – „Otec školských písní: Shen Xingong, život a dílo“ *Xuetang yuege zhi fu: Shen Xingong zhi shengping yu zuopin* 學堂樂歌之父：沈心工之生平與作品 (autorem je Shen Qia 沈洽) a „Li Shutong, člověk nesčetných podob“ *Shuo bu jin de Li Shutong* 說不盡的李叔同 od Chen Xinga 陈星. Obě biografie od sebe dělí patnáct let, ale přesto mají společný zcela nekritický přístup k ústředním osobnostem, jež líčí jako hrdiny stojící za vznikem školských písní (toto pojetí obou osobností vychází ze starších biografií, které jsou zde i hojně citovány). Fakt, že ani jeden ze skladatelů nebyl příliš hudebně vzdělán, se dozvídáme jen jakoby mimoděk. Oběma knihám je však společné, že zmiňují i méně známe školské písně. Důraz je zde sice opět kladen na jejich textovou stránku, přesto jsou obě publikace pro mou práci velmi přínosné, neboť mi umožňují zjistit, za jakých okolností a ve kterých tvůrčích obdobích jednotlivé písně vznikaly.

Nejpodnětnější publikací posledních let z hlediska školských písní je pak *A Critical History of New Music in China* od Liu Jingzhia. Tato pozoruhodná studie Nové hudby v Číně obsahuje kromě biografických údajů o nejznámějších skladatelích (které jsou v případě Shen Xingonga a Li Shutonga přejaty z výše zmiňovaných knih), notových ukázek (využívajících převážně západní notaci) a charakteristik obecných vývojových trendů jednotlivých období i náznaky hudební analýzy. Ta je však bohužel nesystematická a nevede autora k obecnějším závěrům. V rámci celé knihy je poněkud zanedbávána pozice tradiční čínské hudby, a to i přesto, že se ji řada skladatelů Nové hudby snažila využívat (toto je knize vyčítáno i v několika recenzích, například v recenzi Franka Kouwenhovena v časopise CHIME).¹⁰ Tato publikace

¹⁰ Chime, No. 18-19, 2013: 217.

předestírá současný trend příklonu čínských badatelů k využívání metod hudební analýzy podle západního vzoru.

V rámci zde představené literatury se celkově rýsují dva pohledy na pozici školských písní v rámci modernizace čínské hudby a jejich úlohu.

Čínští autoři školské písně chápou téměř výhradně jako prostředek vzdělávání širších vrstev obyvatel. Pozornost je tedy věnována pouze textům písní, jejichž kvalita je odvozována od schopnosti působit na emoce posluchače.

Západní autoři pak školské písně vnímají jako první žánr kombinující západní a čínské kompoziční postupy. Ačkoli je v existujících pojednáních patrná snaha o hodnocení hudební stránky školských písní (například právě v souvislosti s hymny misionářů), seriózní analýze skladeb nebyl doposud věnován jediný samostatný článek, což je i důvodem toho, proč jsem si tuto látku vybrala jako téma své diplomové práce.

1 Inspirační zdroje školských písní

1.1 Vlastenecké písně na Západě a jejich včlenění do vzdělávacího systému

Západní písně představovaly jeden z hlavních inspiračních zdrojů asijských školských písní, především co se týče vlastenecké tematiky textů, ale i v případě kompozice melodie písní, a je tedy na místě alespoň ve stručnosti nastínit vývoj amerických a evropských umělých písní.

Největší rozkvět tvorby umělých písní v Evropě a Americe je úzce spojen s obdobím romantismu. Zájem o kompilace sbírek lidových písní vyústil v samostatnou tvorbu písní umělých, které byly převážně komponovány pro měšťanské salóny (Smolka 2001: 398). Romantické písně byly v naprosté většině určeny pro sólový zpěv s doprovodem klavíru, který se postupně stal nezbytným vybavením měšťanské domácnosti. Charakter umělých písní byl rozrůzněn v souvislosti s místem vzniku, neboť romantismus byl prvním uměleckým směrem, který byl místně diferenciován. Společným prvkem romantických písní je výběr témat provázaných s národní historií a důraz na vlastenecký rozměr písní (Smolka 2001: 399).

I vznik systematického hudebního vzdělávání v Evropě a Americe byl od počátku devatenáctého století ovlivněn patriotismem a nacionalismem. Jedním z hlavních cílů tvůrců těchto systémů bylo pomocí písní, které oslavují národní specifika, podporovat vlastenecké a národní uvědomění. Tyto snahy zesílily zejména v obdobích nestability a válečných konfliktů, kdy se potřeba mobilizovat národ stala jedním z nezbytných předpokladů překonání krize. V rámci nově komponovaných písní, které spojuje vlastenecká tematika, lze určit dvě hlavní kategorie – jednak písně revoluční/válečné, a jednak písně společenské.

Přestože proces využívání hudby jako prostředku probuzení bojeschopnosti má počátky již ve starověku, nejvýrazněji se v souvislosti se společenskými změnami projevil v období Francouzské revoluce. Marseillaisa¹¹ není významnou písní pouze z hlediska dějin francouzské hudby, ale představuje i zásadní mezník v tvorbě revoluční hudby většiny zemí Evropy a USA.

¹¹ Marseillaisa (původní název *Chant de guerre de l'Armée du Rhin*) je píseň od Clauda Josepha Rouget de Lisle, původně určená pro francouzské jednotky hájící východní hranice proti Rakousku. Svůj nynější název získala v červenci 1792, kdy ji zpívaly oddíly dobrovolníků přicházející do Paříže z Marseille. O tři roky později se stala státní hymnou Francie. V období císařství i restaurace byla zakázána, čímž vzrostla její popularita. Stala se oblíbenou písní mnoha revolučních hnutí, která ji buď přímo přejala, nebo vytvořila písně vlastní s podobnou tematikou. Inspirovala rovněž řadu skladatelů klasické i moderní hudby (Beethoven, Rossini, Berlioz, Liszt, Wagner, Gainsbourg...) (Weber 2012: 440).

Kombinace chytlavé melodie, přehledné rytmiky a vysoce apelativního textu se podle francouzského vzoru stala základním požadavkem revolučních písní z období Americko-britské války, Mexické války, Americké občanské války, povstání Děkabristů i Únorové revoluce (Weber 2012: 439).

Zejména v dobách konstituování národů, kdy byl kladen důraz na nový typ umění kombinující často tradiční prvky s novými technikami zpracování, se obrovské oblibě těšily písně společenské. Ideálním příkladem jsou v českém prostředí tzv. písně národně-obrozené, které vznikají od počátku devatenáctého století. U tohoto typu písní převládá postup tvorby v podobě kombinace básnického textu (buď historického nebo pro tento účel nově vytvořeného) s nově zkomponovanou melodií. Charakteristické je, že tyto skladby vycházejí v četných sbírkách a sbornících, jejichž názvy přímo odkazují ke snaze působit na národní uvědomění posluchačů (například sborník *Věvec ze zpěvů vlasteneckých*, který vycházel mezi léty 1835 a 1839, nebo sbírka *Vlastenecké písně* z roku 1843) (Černušák 1974: 278). Hudební rysy těchto písní podléhaly nově formulovaným požadavkům hudební produkce. Tyto skladby už nebyly určeny pouze pokročilým interpretům a absolventům hudebních škol, nýbrž širokým vrstvám obyvatelstva, které na základě nových vlastenecko-společenských tendencí provozovaly i nové hudební aktivity (v tomto období se například rozvíjí oblíba mužského čtyřzpěvu nebo komorních i větších sborů, jejichž názvy odkazují k české historii, jako byly *Svatopluk*, *Slavoj* nebo *Hlahol*) (Smolka 2001: 466). Písně jsou často nekomplikované, s pravidelnou stavbou, která napomáhá jejich snadnému zapamatování. Největší důraz bývá kladen na textovou stránku písní.

Mezi písně společenské je rovněž možné zařadit umělečtější pojatou tvorbu těch skladatelů, kteří sice využívali básnické texty s vlasteneckou tematikou, ale nerezignovali na estetické kvality hudební stránky. Rozsáhlé sbírky těchto písní vycházely například ve Spojených státech ve druhé polovině devatenáctého století. Nejčastěji byly tyto skladby určeny pro sólový hlas a klavír, přičemž důraz byl kladen zejména na zpěvnost hlavní melodie a plynulost klavírního doprovodu. Z tohoto důvodu jejich spojení s melodiemi nebylo často ideální a působilo násilně, a to i přesto, že texty rovněž důsledně upřednostňovaly vlasteneckou tematiku.

Jak písně revoluční, tak písně společenské se staly neodmyslitelnou součástí společenského života. Jejich obliba stoupala v krizových obdobích, ale prostřednictvím

hudebních časopisů a nakladatelství byly propagovány i v ostatních dobách. Na oblíbenost těchto písní mělo samozřejmě vliv i jejich následné včlenění do vzdělávacího systému.

Úzké propojení hudebního vzdělávání a povzbuzování patriotismu souvisí s nutností dlouhodobého působení na city posluchačů, kterým je možno docílit náležitého vlasteneckého zanícení, neboť „pouze v rámci vzdělávacího systému lze změnit celkový způsob uvažování člověka o sobě samém i zemi, v níž žije“ (Keller 2012: 17). Včlenění vlasteneckých písní do vzdělávacího systému souvisí právě se schopností hudby působit na psychiku posluchačů. Tato schopnost byla v evropském kontextu rozpoznána už antickými filozofy a je i důvodem, proč se hudba stala neodmyslitelnou součástí náboženských obřadů a společensko-politických aktivit (Hebert a Kertz-Welzel 2012: 2). Cíle začlenění vlasteneckých písní do vzdělávacího systému formulovalo mnoho evropských filozofů a myslitelů. Jako příklad uveďme požadavek Johanna G. Fichteho, který už v devatenáctém století doporučuje ve školách vyučovat literaturu, dějiny národa a vlastenecké písně, které podporují oddanost vládě, neboť tato kombinace socializace a vlasteneckého vzdělávání povede podle jeho názoru k větší svolnosti občanů vstoupit do armády a zároveň sníží náklady na národní obranu (Turnbull 1923: 187).

Písně s vlasteneckou tematikou se ve školách využívají zejména od devatenáctého století, kdy byly položeny základy moderního typu vzdělávání. Na základě dlouhodobého zařazení těchto skladeb do vzdělávacích plánů všech typů škol zůstává řada písní, jejichž vznik byl neodmyslitelně spjat s vlasteneckými a společenskými procesy, populární dodnes, ačkoli jsou často vytrženy z původního kontextu a jsou chápány pouze jako svěbytná umělecká díla.

I naprostá většina národních hymen má své kořeny v období devatenáctého století, přičemž nejčastěji vznikly jako běžné vlastenecké písně, které se však postupem času staly všeobecně známými a byly proto použity jako národní hymny.

Využívání hudby k posilování ideologické indoktrinace obyvatelstva ale zdaleka není pouze záležitostí minulosti. Například ve Spojených státech vznikla v roce 2005 koalice sdružující Národní asociaci pro hudební vzdělávání (MENC: National Association for Music Education), zástupce armády a desítky dalších organizací (například Bank of America), která požadovala, aby všechny typy škol kladly větší důraz na vlasteneckou hudbu a zejména na

národní hymnu. Tato koalice vznikla jako součást tzv. Projektu národní hymny (National Anthem Project), který v souvislosti s válkou v Iráku propagoval oživení amerického patriotismu prostřednictvím zdůraznění studia a zpěvu národní hymny The Star-Spangled Banner a jehož heslem se stalo „Obnovit hlas Ameriky skrze hudební vzdělávání“ (Abril 2007: 80). Jednostranně kladený důraz na vlastenecký obsah písní určených k výuce hudby se stal předmětem hlasité kritiky ze strany odborníků věnujících se pedagogice,¹² neboť cílem hodin hudební výchovy má být načerpání znalostí a zdokonalení hudebních schopností studentů, nikoli propagace mimohudebních záměrů (v souvislosti s tímto projektem byla kritizována především americká armáda, která jako jeden ze sponzorů rovněž vyžadovala vyjádření podpory ze strany škol) (Humphreys 2006: 183).

Kam podobné projekty mohou zajít, ukázal případ, který se odehrál v Japonsku, kde v roce 2007 přišly stovky učitelů o práci v souvislosti s tím, že nezařazovaly do svých hodin zpěv japonské hymny, nevhodně zvolily doprovod hymny nebo zpěv nezněl dostatečně nadšeně. K tomuto účelu byly školním inspektorům dány k dispozici hlukoměry, kterými zjistili, zda při zpěvu hymny třída dosahuje náležité úrovně decibelů (Cave 2009).

Přínos podobných projektů spočívá především v následné široké diskuzi o vztahu hudebního vzdělávání, patriotismu a propagandy, které se účastní přední osobnosti věnující se pedagogice i lidé mimo akademickou půdu.

V západním prostředí byly často pro potřeby vzdělávacího systému využívány již existující písně a skladby, přičemž hlavním kritériem výběru byl především jejich obsah, zejména pak jeho potenciál působit na vlastenectví. Nikdy však systém výběru písní a jejich následné propagace nedosáhl takové úrovně propracovanosti jako systém japonský a čínský, v nichž vznikaly skladby přímo určené k implementaci do studijních plánů - tzv. školské písně.

¹² Jednou z nejhlasitějších a nejznámějších kritiček Projektu národní hymny se stala Amy Beegle, která zdokumentovala postupy propagandy v amerických školách během Druhé světové války a upozornila, že bychom se měli z chyb minulosti poučit (Beegle 2006: 67).

1.2 Působení misionářů a sbírky hymnů

Působení misionářů má úzkou souvislost se šířením západní hudby v Číně, neboť kořeny zpěvu západních písní nacházíme právě od roku 1805, kdy do Číny dorazili první protestantští misionáři a představili zpěv hymnů doprovázených hrou na harmonium. Tito misionáři jsou považováni za první učitele západní hudby v Číně (Scott 1965). Činnost protestantských misionářů je významná rovněž proto, že v průběhu devatenáctého století přispěla k obnovení zájmu o systematické studium evropské hudby a stala se inspirací domácích autorů školských písní. Stalo se tak zejména díky vydání velkého množství sbírek protestantských hymnů, které sice nepřinesly změny v oblasti hudební teorie a terminologie, ale byly jedním z prvních předobrazů sbírek čínských školských písní z hlediska výběru, řazení i zápisu písní. První známou sbírku hymnů představují „Svaté písně ke kultivaci mysli“ *Yang xin shen shi* 养心神诗 od Roberta Morrisona (1782-1834) (Chen 2003: 39).

Misionáři rovněž přispěli ke vzniku školských písní už v dřívějších obdobích tím, že od čtrnáctého století úspěšně pracovali s hudbou jako prostředkem vhodným nejenom k přenosu křesťanské víry, ale i ke kultivaci charakteru. Za tímto účelem misionáři jednak kompilovali sbírky hymnů, a jednak zakládali i poměrně rozsáhlé, většinou chlapecké, sbory, jejichž cílem bylo propagovat víru mezi širokými vrstvami obyvatelstva. Za první z dlouhé řady takovýchto sborů je považován čtyřicetičlenný chlapecký sbor působící v Pekingu pod vedením Johna z Monte Corvina ve čtrnáctém století (Flinn 2007: 394).

Jedním z prvních Číňanů, kteří začali s přebíráním melodií západních hymnů a přepracováním textů, byl Hong Xiuquan 洪秀全 (1814-1864), vůdce Taipingského povstání proti dynastii Qing. Ostatně i hymnou Taipingského nebeského království mezi roky 1850 a 1864 byla přepracovaná verze hymnu Old Hundredth s novým textem (Wong 1984: 113).

V roce 1877 bylo v Číně dostupných už šedesát tři různých sbírek hymnů (Yoshihara 2007: 16). Jednou z těch, které je třeba zmínit, neboť hrály významnou roli ve formování čínského hudebního vzdělávání, jsou „Základy západní hudební teorie“ *Xiguo yuefa qimeng* 西國樂法啟蒙 z roku 1872. Jejich autorkou je Julia Marteer, čínským jménem Di Jiulie 狄就烈. Sbírka obsahuje kromě 360 písní i obsáhlý teoretický úvod a několik desítek pěveckých cvičení. Úvod má podle čínského vzoru formu otázek a odpovědí a jeho součástí je i z dlouholeté praxe vycházející shrnutí osvědčených technik výuky hymnů. Neobvyklé je, že kromě textů písní jsou

ve sbírce i melodie, které jsou zaznamenané jednak západní a jednak *gongche* notací. Většina písní je čtyřhlasá a kromě původních západních melodií příležitostně využívá i melodií čínských, což odpovídá misionářské praxi, kdy byly často za účelem většího zapojení místních obyvatel využívány i čínské lidové a buddhistické písně. Misionáři obecně přikládali hudbě a zejména různým písním velkou důležitost a snažili se, aby se tyto písně staly stálou součástí života žáků misionářských škol, neboť to přispívá fyzickému, intelektuálnímu, sociálnímu i mravnímu vývoji (Di Jiulie 1872: 2). Důraz byl kladen i na tvorbu písní, které by odpovídaly čínské domácí tradici a žáci byli často vyzýváni ke kompozici vlastních skladeb (Hyatt 1976: 189). V předmluvě ke své sbírce Julia Marteer zdůvodňuje důležitost národních písní s vlasteneckým obsahem takto:

„Patriotismus je v západních zemích přiživován a inspirován národními písněmi a hymnami. Disponují Číňané jedinou všeobecně známou písní, která by popisovala hrdinský nebo vlastenecký příběh? Jak je možné, že v nedávné válce Čína ani jednu takovou píseň neměla? Bojový a hrdinný duch nemůže být podnícen drobným popěvkem, kterým jsou vojáci svoláváni ke každodenní rozcvičce, ani hlučnými bubny, které vyprovází vojáky do bitvy, mladíky do manželství a staré muže do hrobu. Cožpak může člověk dosáhnout velkých činů bez vlasteneckých a hrdinských písní?“ (Mateer, 1896: 106).

Ve velmi podobném duchu se nesla většina úvodních textů sbírek školských písní od čínských autorů na počátku dvacátého století, což rovněž naznačuje, že sbírky misionářských hymnů (včetně úvodních statí) byly jednou z hlavních inspirací těchto autorů.

Otázkou zůstává, co stojí za snahou misionářů iniciovat vznik ryze čínské hudební tvorby. Podle mého názoru se jednalo o promyšlený tah, který měl na základě využívání hudebních prvků blízkých čínským posluchačům směřovat k větší oblibě chvalozpěvů i o snahu prezentovat misionářské školy jako první centra výchovy nových čínských skladatelů. Na počátku dvacátého století se řada čínských skladatelů skutečně poprvé seznámila s novými kompozičními technikami během studia na misionářských školách (například Xian Xinghai 冼星海¹³ nebo Xiao Youmei 萧友梅).

¹³ Xian Xinghai (1905–1945) byla věnována má bakalářská práce „Xian Xinghai a modernizace čínské hudby ve dvacátém století“ (Cvrčková 2015).

1.3 Tradiční čínské představy o úloze hudby

Školské písně hned v několika bodech navazují na čínskou tradici. Jednak jsou na úrovni konečného využití písní chápány jako prostředek sloužící k didaktickým účelům a jednak jsou jejich autoři stále částečně pod vlivem tradičního způsobu kompozice.

Tradičně byla hudba v Číně chápána jako součást vzdělávacího systému, která má působit na morální charakter lidu (Van Aalst 2012: 3) a ve dvacátém století byly školské písně a jejich zpěv ve školách vnímány obdobným způsobem. Rozdílný však byl hlavní cíl, kterým se stal přenos nové politické ideologie a zejména povzbuzování patriotismu. Zvláště v počáteční fázi v tomto ohledu nejdůležitější roli hrála slova písní, o čemž například svědčí i to, že v některých případech byla v učebnicích obsažena pouze slova písní. Jen málo autorů školských písní věnovalo pozornost jejich melodiím, často píseň přejali z Japonska a pouze přepracovali text.

Plně v duchu tradičního přístupu ke kompozici, kdy je úlohou autora skloubit existující melodii s textem, si melodii prvních školských písní učitelé nevymýšleli sami, ale vybrali některou z osvědčených melodií z Japonska i Číny. Tradiční pohled na tvorbu hudebních skladeb přetrvával ještě ve dvacátých letech dvacátého století, (tedy v době, kdy už byly melodie písní detailně zapisovány číselnou notací *jianpu* nebo západní linkovou notací) kdy se stal trnem v oku mnohých skladatelů školských písní, kteří trvali na přesném provedení svých skladeb. Většina novějších školských písní pocházela ze Západu a původně se jednalo o romantické, většinou německé písně. Tímto způsobem dlouhodobě docházelo k formování čínského hudebního vkusu směrem k větší oblibě hudby západní.

2 Školské písně přelomu devatenáctého a dvacátého století

Termín školská píseň¹⁴ *xuetang yuege* 学堂乐歌 odkazuje ke skladbám, které se v Číně poprvé objevují na přelomu devatenáctého a dvacátého století a jsou primárně určeny ke zpěvu ve všech typech škol, jak při hodinách hudební výchovy, tak v rámci jiných předmětů (Xia 2007: 123). Vznik těchto písní je v několika ohledech odlišný od vzniku podobně laděných skladeb v západním prostředí. Největší odlišnosti se týkají autorů, vzniku melodií a textů (jejich obsahové stránky i způsobu jejich spojení s melodií).

Od počátku školské písně představovaly výsledek střetu několika kultur – čínské, japonské a západní (Luo 1991: 12). Skrze přejímání japonských písní se do Číny zprostředkovaně dostávala hudba západní,¹⁵ která byla zdrojem inspirace japonských skladatelů reformního období.¹⁶ Zpěv školských písní byl v Číně, mnohem více než na Západě, spjat s ideologickými záměry. V tom hraje roli i fakt, že prvními autory školských písní nejsou důkladně vzdělaní skladatelé, nýbrž intelektuálové, kteří v nich vidí prostředek přenosu společensky a morálně přínosných idejí. Kromě hlavního cíle, kterým bylo prohloubení národního cítění, měly školské písně podporovat i pocit sounáležitosti s kolektivem a kolektivní disciplínu.¹⁷ Přestože v průběhu práce narazíme na výjimky, většina autorů na základě tohoto požadavku výrazně upřednostňuje texty písní před melodickou stránkou.

Autorství školských písní jen v naprosto výjimečných případech zahrnovalo kompozici nové melodie na základě nového textu (což je charakteristické pro vlastenecké písně ze Západu), nejběžnějším postupem bylo (i v souladu s předcházející čínskou kompoziční tradicí) přiřadit existující melodii existujícímu textu. Přestože ve výběru obou složek písní volili jednotliví autoři odlišné přístupy, obecně lze říci, že převládajícím trendem bylo kombinovat západní melodii s novým čínským textem. Západní melodie autoři přejímali z Japonska, kde

¹⁴ Zatímco v čínštině termín *xuetang yuege* 学堂乐歌 přímo odkazuje k písním, které v Číně vznikaly v první polovině dvacátého století pro potřeby zpěvu ve školách, v angličtině termín *school song* odkazuje především k jednomu ze sub žánrů školských písní tzv. školním hymnám, které si jednotlivé čínské školy nechávají (podle amerického vzoru) vytvořit pro potřeby oficiálních shromáždění.

¹⁵ První školské písně v Šanghaji pod vlivem cizinců přejímaly melodie britských a amerických písní (Zhang 2005).

¹⁶ Například Shen Xingongova píseň Závod lodí byla původně japonskou písní s názvem Motýl a ta vznikla na základě německé písně Lehké veslování (Liu a Mason 2010: 41).

¹⁷ Motivaci prvních skladatelů školských písní lze vyčíst i ze stanov prvního spolku, který se zabýval hudebním vzděláváním – *Yinyue jiangxi hui* 音乐讲习会. Hlavním cílem mělo být probuzení národního ducha *guomin jingshen* 國民精神, prostřednictvím zavedení hudby do škol i do veřejného života (Gild 2004: 559).

školské písně vznikaly od reformy v období Meidži (Wai-chung Ho 2011: 31). Texty písní byly vybírány nadměru pečlivě, přičemž na počátku dvacátého století byla obecně dávána přednost textům zcela novým, které se měly dotýkat současných témat. Figurovala v nich například potřeba posílení disciplíny, přijetí vědeckých metod, boj proti imperiálním mocnostem, práva žen, konec podvazování chodidel, ale i důraz na zvýšenou hygienu.

V souvislosti s hlavním cílem školských písní, kterým bylo propagovat nacionalismus a nové společenské hodnoty prostřednictvím každodenního kolektivního zpěvu, byly písně často primitivní a kratšího rozsahu, což vedlo ke snadnému zapamatování. Většina písní, a to nejen těch přejatých ze Západu, byla diatonických, jen u velice nízkého počtu se autoři snažili použít pentatoniku.

Proces šíření školských písní probíhal v Číně zcela odlišně než v případě vlasteneckých písní na Západě. Školské písně primárně vznikly pro potřeby vzdělávacího systému, odkud se, zejména díky stále rostoucímu počtu periodik, rychle šířily po celé Číně a teprve druhotně se staly stálou součástí politických manifestací, různých shromáždění a každodenního života společnosti.

3 Modernizace čínské hudby a školské písně

Modernizace čínské hudby na počátku dvacátého století přinesla nový náhled Číňanů na západní hudbu, který byl v mnoha ohledech ojedinělý. Přelom devatenáctého a dvacátého století znamenal v hudbě posun od vyzdvihování tradiční kultivované hudby *yayue*¹⁸ k jejímu naprostému zavržení. Xiao Youmei se v jednom rozhovoru o tradiční čínské hudbě vyjádřil takto: „Naše kultivovaná hudba *yayue* není ničím jiným než starožitností a lidová hudba *suyue* má ještě dnes silně neblahý vliv na prosté lidi“ (Jones 2001: 41). Xiao Youmei z výše řečeného vyvozuje, že je třeba věnovat se tvorbě pokročilejších hudebních forem inspirovaných Západem.

Již v druhé polovině devatenáctého století se Západ stal vzorem mnohých intelektuálů, kterým imponoval vojenskými i ekonomickými úspěchy. V podobném duchu byla rovněž i evropsko-americká hudba chápána jako pokročilejší stádium hudebního vývoje, zejména na základě historicky silně zakořeněné a do detailu propracované hudební teorie. Přejímání západních písní a západní hudby obecně tedy v tomto období nemělo v Číně pouze estetickou funkci. Od poloviny devatenáctého století se západní hudba v Číně stala symbolem modernity a byla Číňany přejímána jako nástroj povzbuzení vojenské síly a disciplíny (Yoshihara 2007:16).

V tomto období čínští hudebníci a intelektuálové spatřovali v západní hudbě prostředek vedoucí k vytvoření nového typu čínské hudby. Například reformátor, první propagátor zpěvu ve školách a přední postava Sta dní reformu Kang Youwei věnoval jeden ze svých článků popisu nedostatečnosti tradiční čínské hudby, která podle jeho názoru není schopna využít silných stránek čínských nástrojů, je určena jednotlivcům a ne kolektivu a není podepřena přesně vypracovanou teorií (Liu a Mason 2010: 31). Kang Youwei byl zastáncem přejímání japonských a evropských skladeb, které povzbuzují pokrokové myšlení a vedou tak k vytvoření pocitu národní sounáležitosti (Lau 2013: 109). Rovněž zdůrazňoval, že hudební vzdělávání a hodiny zpěvu ve školách jsou klíčové pro vylepšování stavu společnosti (Cai 1996: 43).

¹⁸ Tradičně byla hudba v Číně dělena do tří kategorií. Kultivovaná hudba *yayue* 雅樂, prostá nebo lidová hudba *suyue* 俗樂 a hudba barbarů *huyue* 胡樂. *Yayue* byla hudba vlastní národnosti Han a stala se oficiální hudbou u čínského dvora. Byla považována za nástroj, který je schopen nastolit společenskou harmonii, a to skrze formování lidského ducha a zájmů jednotlivce tak, aby se ztotožňovaly se zájmy celé společnosti (Wong 1991: 37).

Období modernizace čínské hudby je zajímavé především z hlediska vzniku několika názorově odlišných proudů, které zastávaly rozdílný přístup k přijetí západní hudby a jejímu propojení s původní domácí hudební tradicí.

Přestože na začátku dvacátého století vznikaly společnosti, které se věnovaly tradiční čínské hudbě (například *Guoyue gaijin she* 國樂改進社), autoři, kteří obhajovali kvality čínské tradiční hudby, byli v menšině. Cílem jejich snažení bylo přepracování čínských skladeb tak, aby se co nejvíce připodobnily skladbám západním a v podobném duchu byl prosazován i požadavek na modernizaci tradičních čínských nástrojů.

Proti přílišnému pozápádnění byl proud zastávající vytvoření národního hudebního stylu, který by skloubil obě hudební tradice do jednoho celku. Hlavním cílem pak mělo být vytvoření hudby, která by si dokázala vydobýt místo v konkurenci hudby ostatních vyspělejších zemí.

Naprostá většina čínských hudebníků a skladatelů této doby ale tento přístup odmítla jako nevhodný a začala s tvorbou nových žánrů, s využitím západních technik kompozice a určených pro západní nástroje (přičemž obzvláště velké oblibě se ze západních nástrojů těšil zejména klavír). Jejich hlavním argumentem bylo, že propojováním čínské a západní hudby vzniká nepřehledná směsice, která není ani čínská ani západní *bu zhong ye bu xi* 不中也不西 (Liu 1986: 2).¹⁹ Často dokonce zcela odvrhli původní tradiční čínskou hudbu jako příliš zastaralou, neboť hudba, která by měla podporovat rozvoj celé společnosti a být nositelkou idey pokroku, musí sama být dostatečně rozvinutá (Zeng Zhimin, *Jiaoshou yinyue zhi chubu* 教授音樂之初步 v ZJYSLHB: 143).

Nutno podotknout, že ne všichni skladatelé a intelektuálové byly ve svých názorech na přejímání západní hudby konzistentní. Přestože zde zmíněné názorové proudy působily kontinuálně, okruh jejich zastánců se neustále proměňoval, přičemž někteří autoři plynule přecházeli od zastánců tradiční hudby k propagátorům úplné modernizace a naopak (to byl i případ prvního autora školských písní Shen Xingonga, jak podrobněji popíši dále).

¹⁹ S rostoucí mírou urbanizace úzce souvisela modernizace lidových forem, kdy ve velkých městech docházelo k jejich míšení s různorodými žánry. Onou směsicí jsou zde nejspíše míněny právě tyto skladby, které kombinovali původní lidové písně, nové kompoziční postupy a nové způsoby provedení.

Masovým přijetím západní hudby bylo od počátku spojeno s reformami vzdělávacího systému po vzoru Japonska. První skladatelé, kteří se věnovali tvorbě západem inspirované hudby, byli čínští studenti vyslaní na studia do Japonska. Zde vytvářeli spolky a jiná uskupení, která usilovala o obrodu čínské společnosti skrze hudební vzdělávání, přičemž jejich vlastní hudební vzdělání bylo často velmi skromné a jejich chápání hudby velmi utilitární.

Pozoruhodné je, že inspirace Japonskem v začlenění hudby do moderního vzdělávání nebyla úplná. V Japonsku byla velká pozornost věnována zachování japonské tradiční hudby. Hudba ze Západu byla chápána jako zcela nový typ hudby, kterým je sice možno se inspirovat, ale který zároveň spadá do své vlastní od tradiční hudby oddělené kategorie (Galliano 2010: 33).²⁰ Tento přístup v Číně nenašel širší odezvu.

Rozsáhlé pozápádnění bylo v Číně propagováno v souvislosti s vyhrocenou politickou situací. Patrně kvůli hlubší kulturní krizi, v níž se Čína ocitla po sérii vojenských porážek na konci 19. století, přední intelektuálové doby (Liang Qichao, Kang Youwei...) propagovali rozsáhlou westernizaci právě v oblasti vzdělávání a vojenství.

V novém systému hudebního vzdělávání pak měly centrální pozici školské písně, které zaujímají v modernizaci čínské hudby zásadní místo hned z několika důvodů. Jak bývá často uváděno v západní literatuře, školské písně představují jeden z prvních žánrů, který obsahuje prvky západní hudby, což je zajímavě zejména v souvislosti s tím, že patří k nejrozšířenějšímu hudebním dílům, se kterým se v průběhu života setkal každý Číňan. Proces přejímání západních melodií a následná kombinace s čínskými texty odhaluje mnoho zajímavých okolností týkajících se čínského hudebního vkusu, na jehož formování se školské písně podílely. Na počátku dvacátého století se různé druhy písní staly prostředkem vyjádření politických požadavků i osobních tužeb. Stalo se běžnou praxí vydávat písně v časopisech a novinách. Například známá bojovnice za práva žen Qiu Jin 秋瑾 v roce 1907 vydala v Čínských ženských novinách *Zhongguo nü bao* 中國女報 svou píseň *Usilujme o ženská práva* *Mian nüquan* 勉女權, která vyzývala ke svržení feudálního systému potlačujícího rovnost pohlaví (Kazuko 1989: 61).

²⁰ Modernizace hudby v Číně a v Japonsku se liší i v dalších aspektech. Například japonští hudební reformátoři byli na rozdíl od čínských autorů profesionálními hudebníky, kteří často pocházeli z významných rodin hudebníků (Malm 1971: 260) a rovněž konzultanti japonského Ministerstva školství, kteří se podíleli na formování nového vzdělávacího systému, byli dvorští básníci a hudebníci (Ibid 269).

Výše zmíněné vlivy – tradiční pohled na hudbu, misionářské působení, vojenské písně a reformy vzdělání po japonském vzoru – vytvořily v moderní Číně silnou ideu využití hudby jako prostředku formování společenského uvědomění, jejíž vliv se promítá do děl skladatelů celého dvacátého století a je patrný i v současné hudební tvorbě.

4 Školské písně v rámci vzdělávacího systému v Japonsku a v Číně

Období reforem Meidži od roku 1868 představuje novou éru v dějinách Japonska. Podobně jako později v Číně i v Japonsku souvisí pozápadnění hudby s modernizací vzdělávacího systému, přičemž nejzásadnějším mezníkem je rok 1872, kdy byla zavedena povinná školní docházka (Duke 2009 :5). V tomto roce se rovněž výuka hudby stala povinnou součástí školních osnov. Během reforem bylo mnoho melodií západních písní opatřeno japonskými texty, na rozdíl od Číny nejčastěji texty tradičních japonských básní (Shively 2015: 275). Převzaté melodie pocházely převážně z Německa, které bylo chápáno jako představitel západní hudební tradice, a Francie, která v očích japonských skladatelů představovala původce nových hudebních směrů, zejména impresionismu, jenž je na základě důležitosti práce s témbry a zvukem blízký tradiční japonské hudbě. (Galliano 2002: 34).

Nový japonský vzdělávací plán z roku 1872 obsahoval povinné hodiny zpěvu na základních školách a hru na hudební nástroje na školách středních. Pro potřeby těchto hodin bylo vydáno velké množství učebnic a výukových materiálů obsahujících školské písně (Syoka) – například „Kompendium písní pro základní školy“ z roku 1880, „Kompendium písní pro mateřské školy“ z roku 1887 a šesti svazkové „Zpěvy pro základní školy“ z let 1892 až 1893 (Liu a Mason 2010: 662). V předmluvách k těmto dílům bývá z pravidla zdůrazňována důležitost zpěvu vhodných písní, které jsou schopny probouzet vlastenectví a národní uvědomění, a to nejenom v prostředí škol (Galliano 2002: 30). V roce 1893 bylo oficiálně vybráno prvních osm písní, které měly být zpívány při státních svátcích a výročích. Obdobně jako později v Číně i v Japonsku se z nejosvědčenějších školských písní přepracováním textu staly písně revoluční, které se těšily velké oblibě zejména v období Čínsko-japonské války nebo války s Ruskem (Luo 1991: 13).

Výše zmíněné japonské učebnice se staly inspirací čínským autorům, kteří se zabývali modernizací školství a zavedením zpěvu do všech škol nového typu. Porážka Číny ve válce s Japonskem v roce 1895 vedla nakonec ke shodě mezi reformními aktivisty a císařským dvorem na reformách vzdělávacího systému podle japonského vzoru. Mezi léty 1898 a 1911 pak do Japonska odjelo studovat nejméně dvacet pět tisíc čínských studentů (Reynolds 1993: 81). Ti se v rámci studia seznámili s japonskými metodami vzdělávání, které po návratu do Číny aktivně propagovali. Mezi léty 1903 a 1911 se hodiny zpěvu postupně po vzoru Japonska staly stálou součástí školních osnov spolu s tělesnou výchovou, což bylo označováno jako „metoda hudby a hraní her“ (Ma 1989: 70).

Přestože k některým reformám v oblasti vzdělávání došlo už za dynastie Qing v rámci snah o pozápádnění (například založení *Tongwen guan* 同文館, určeného k výuce západních jazyků, matematiky a chemie v roce 1861, nebo vznik Pekingské univerzity v roce 1898), teprve na začátku dvacátého století došlo ke vzniku nového vzdělávacího systému (Su 2002: 11). Mezi léty 1901 a 1905 vydal qingský dvůr řadu dekretů, na jejichž základě vznikl moderní systém, v jehož rámci byly přeorganizovány akademie starého typu. Zejména po zrušení úřednických zkoušek v roce 1905 na mnoha místech Číny vznikaly nové školy, jejichž učební materiály i plány byly inspirovány Japonskem a Evropou.²¹ Rovněž podle evropského modelu vznikly školy na úrovni základní, střední a vysokoškolské. V rámci každého z těchto tří stupňů existovalo několik typů škol. Na základní úrovni to byly školky, první a druhý stupeň, dále střední školy a na nejvyšší úrovni přípravné školy, specializované školy a univerzity (Su 2002: 12).

Je nutno zdůraznit, že prvními školami, které zavedly hodiny hudební výchovy a zpěvu, byly už školy založené misionáři. V těchto hodinách byl zpěv doprovázen hrou na akordeon nebo harmonium (klavír byl sice v Číně známý, ale pouze bohaté rodiny si mohly dovolit jeho koupi).

V nových čínských školách se hudba stala samostatným předmětem poprvé v roce 1903, a to ve státem financované Přidružené základní škole při Nanyangské polytechnice *Nanyang gongxue* 南洋公學 v Šanghaji (Lin 2012: 55), kde hodiny zpěvu vyučoval Shen Xingong.

²¹ Například mezi léty 1901 a 1907 vzniklo v Šanghaji 271 nových škol, z nichž pět bylo založena Číňany společně s cizinci ze Západu a třicet pět vzniklo jako součást činnosti kostelů (Postiglione a Lee 1995: 225).

Rok 1904 znamená začátek první fáze hudebního vzdělávání v Číně (Cao a Ma 1996:44). Od tohoto roku se školské písně staly spolu se čtením poezie a ručními pracemi povinnou součástí výuky na všech základních, středních i pedagogických školách (Liu a Mason 2010: 30), avšak v tomto období ještě bylo možné nahradit zpěv písní čtením poezie. V roce 1907 se hudební výchova zahrnující zpěv vhodných písní podporujících morálku stala součástí výuky na dívčích pedagogických školách. O tři roky později byly ve chlapeckých školách představeny hodiny zpěvu a hry na nástroje. Zpočátku byly tyto hodiny pouze volitelné, postupně se staly povinnou součástí učebních plánů.

V období vzniku nového hudebního vzdělávacího systému v Číně byl západní styl vzdělávání formován vzdělanci, kteří absolvovali studium v Japonsku. Kulturní interakce mezi Čínou a Západem v oblasti hudebního vzdělávání dosáhly vrcholu ve dvacátých letech dvacátého století, a to mimo jiné i díky Cai Yuanpeiovi, který jako první ministr školství po roce 1911 navrhoval, aby čínští hudebníci využili západních technik kompozice pro obohacení čínského stylu. Rovněž zdůrazňoval důležitost estetické výchovy, zahrnující kreslení, zpěv, umění a řemesla (Wai-chung Ho 2016: 172). Když se v roce 1912 tyto Caiovy požadavky staly součástí oficiální politiky ministerstva školství, výuka hudby na školách se stala mnohem systematictější. Ministerstvo do osnov přidalo i jasně formulované cíle, metody výuky a materiály určené pro hudební výchovu, zpěv písní a studium hudební teorie, včetně západní linkové notace (Ma 2002: 145). Instrukce ohledně doprovodu písní už nepočítaly pouze s harmoniem jako jediným nástrojem určeným k doprovázení, další možnosti představoval doprovod houslový, klavírní nebo varhanní (Jones 2001: 34). Tato povinná hudební výchova a hodiny zpěvu na základních školách rovněž seznamovaly Číňany s novými aspekty hudebního života, jako jsou veřejné koncerty a nový styl kompozice skladeb podle západního vzoru.

V tomto období se využití západních melodií nesetkává s odmítavým postojem z řad čínských posluchačů. Písně využívající cizí melodie se těší stejné, ne-li větší oblibě než písně s melodií vycházející částečně z čínské hudební tradice. Jedním z možných důvodů, proč si autoři a zároveň i posluchači plně neuvědomovali rozdílný charakter školských písní vycházejících z tradice a těch pocházejících ze Západu, může být i zvlášť rozvinutá schopnost japonské kultury (která zde působila jako médium mezi západem a Čínou) dokonale asimilovat prvky jiných kultur tak, aby se staly nerozlišitelnými (Galliano 2002: 6).

5 Školské písně ve vztahu k teoretickým pojednáním o hudbě a učebnicím hudby

Už první pojednání o evropské hudbě a nástrojích, které se v Číně objevilo – „Osm písní pro cembalo“ *Xiqin quyi ba zhang* 西琴曲意八章, které sepsal Matteo Ricci 利瑪竇 spolu s Li Zhizaoem 李之藻 v roce 1601 (Gild 2004: 556), formovalo čínský hudební vkus směrem k oblibě kratších hudebních forem. I když vliv jezuitských hudebních textů byl asi omezený, je možné předpokládat, že přispěly k ztotožnění krátkých písňových forem se západní hudbou.²²

Vzhledem k faktu, že školské písně byly využívány i jako ukázky ilustrující správnost kompozičních postupů v rámci teoretických pojednání o hudbě, je vhodné na tomto místě zmínit i první text o evropské muzikologii napsaný čínským autorem, který pochází až z roku 1903. Je jím „Úvod do hudební teorie“ *Yueli dayi* 樂理大意 od Zeng Zhimina 曾志恣, autora mnoha školských písní a propagátora jejich začlenění do vzdělávacího systému. Stejně jako další Zeng Zhiminova teoretická pojednání i *Yueli Dayi* vzniklo na základě japonských učebnic hudby, v tomto případě byly předobrazem spisy Suzuki Yonejira.²³ Zeng si ve svém pozdějším článku „Pojednání o hudebním vzdělávání“ *Yinyue jiaoyu lun* 音樂教育論 stěžuje, že v současnosti v Číně existují pouze dva až tři texty zabývající se západní hudební teorií, z nichž dva jsou napsány velice nedbale a povrchně (Zeng *Yinyue jiaoyu lun* 音樂教育論 v ZJYSLHB:193).

Vznik moderní čínské muzikologie byl silně ovlivněn Západem a vývoj v jednotlivých oblastech hudební teorie nám mnohé napovídá o proměnách v celkovém chápání úlohy hudby

²² I z původního italského názvu *Canzone del manicordio di Europa voltate in lettera cinese* vyplývá, že toto dílo využívalo k představení západní hudby kratších písňových skladeb, ale vzhledem k faktu, že se původní melodie těchto písní nedochovaly a k dispozici tak máme pouze jejich slova, je těžké soudit, nakolik mohly být tyto skladby předobrazem pozdější čínské písňové tvorby. Dalším spisem, který se zabýval evropskou hudební terminologií v mnohem větším rozsahu, byl „Správný význam výškových trubek a pokračování“ *Lülü zhengyi xubian* 律呂正義續編 z roku 1713, jehož autory byli Tomaso Pereira 徐日升 a Theodorico Pedrini 德理格. Vliv těchto spisů byl ale omezený, neboť oba texty byly známy pouze u císařského dvora a zájem o evropskou hudbu byl rovněž pouze záležitostí krátkého úseku dějin, kdy měli jezuité silný vliv u dvora (Wang a Serrano Pinto 2013: 147).

²³ Suzuki Yonejiro 木米次郎 (1868-1940) svými aktivitami významně přispěl k rozšiřování povědomí o západní hudbě v Japonsku. Jím vedená škola Tōjō Ongaku Gakkō (Škole orientální a pozápádně hudby) pořádala v prvním desetiletí dvacátého století koncerty určené pro širokou veřejnost, které se záhy těšily nebývalé popularitě (Galliano 2002: 94). Pro detailnější informace o hudbě v Japonsku doporučuji knihu Wade, Bonnie C., *Composing Japanese Musical Modernity*, University of Chicago Press, 2014, nebo Galliano, Luciana, *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*, Scarecrow Press, 2002.

v očích Číňanů. Bez procesu modernizace hudební teorie by vznik školských písní (respektive jejich zápis a následná propagace) nebyl možný. Jako příklad nejzásadnějších proměn v oblasti hudební teorie uveďme změny ve způsobu notace.

Přijetí nového způsobu zápisu melodie do not, tedy začátek používání *jianpu* notace, která podobně jako evropská notace pracuje s pevně danými rytmickými úseky, patří mezi hlavní rozdíly mezi tradiční a moderní čínskou hudbou.²⁴ Zatímco tradiční čínský způsob notace usiloval především o dokumentaci a zachování již existujících melodií v hrubých obrysech, *jianpu* notace již podle evropského vzoru podporuje kreativitu autorů a umožňuje jim zachovat nové melodie v naprosto přesném znění. I tato změna ilustruje přechod od tradičního chápání pozice hudby k západem inspirovanému pojetí.²⁵ V době vzniku první čínské konzervatoře v roce 1927 byla plně přijata západní pětilinková notace, která byla prezentována jako jeden z důvodů vyspělosti západní hudby. O tom se zmiňuje i Xiao Youmei ve svém článku v prvním čísle časopisu *Yinyue zazhi* 音樂雜誌, kde uvádí, že pokud se v okolí talentovaného hudebníka nevyskytoval schopný následovník, který byl s to předat nové poznatky dalším generacím, pak se vzhledem k absenci přesného notového zápisu jeho skladby i přínosy v oblasti techniky hry na nástroje navždy ztratily (Gild 2004: 565). Xiao Youmei toto dokonce považuje i za důvod, proč Boya 伯牙 po smrti Zhong Ziqiho 鍾子期 zničil svůj qin ve známém příběhu z období Jar a podzimů, což je názorný příklad životaschopnosti tradiční kultury (zde známých příběhů), které jsou neproblematicky využívány jako relevantní pro problémy moderní doby.

Přijetí nového způsobu notace úzce souviselo s tvorbou prvních učebnic hudební výchovy, které byly rovněž prvním zdrojem školských písní. Tyto učebnice byly určeny jak samotným pedagogům, tak přímo studentům různých typů škol. Inspirací čínským autorům byly učebnice z Japonska. V prvních učebnicích jsou školské písně uvedeny společně s písněmi vojenskými, přičemž většina je rovněž přejata z Japonska. Jako vzorový příklad učebnice hudební výchovy výborně poslouží první učebnice obsahující školské písně, jejímž autorem je jeden z prvních propagátorů západního stylu výuky ve školách – Zhang Zhidong 張之洞 (1837–

²⁴ Více informací ohledně různých typů notací obsahuje má bakalářská práce (Cvrčková 2015: 11).

²⁵ Tradiční čínská muzikologie měla kořeny v konfucianismu a jejím hlavním cílem bylo pouhé zdokonalování hudby předků, nikoli autorská tvorba. Proto například v klasické čínštině nenalezneme termín významem přesně odpovídající spojení „komponovat hudbu“. Logickým vyústěním snahy o zakonzervování již existující hudby a její využití k didaktickým účelům je například i to, že od dynastie Zhou až do pozdních Qingů zůstala tradiční čínská hudební terminologie téměř nezměněna (Gild 2004: 555).

1909). Její název zní „Zhang Xiangguova učebnice nově zkompilevaných písní“ *Zhang Xiangguo xinzhuān chānggē jiāokeshū* 張香國新撰唱歌教科書. Učebnice vyšla kolem roku 1906 (přesné datum neznáme) a také obsahuje kromě školských písní i písně vojenské. Učebnice obsahuje pouze texty písní, které byly určeny k memorování za účelem ideového posílení a zocelení morálních kvalit čtenářů.

Jako učebnice byly využívány i četné vycházející sbírky školských písní, které kompilovali sami autoři písní. Mezi léty 1903 a 1912 byla například mezi výukovými materiály pro základní školy Shen Xingongova sbírka písní, Li Shutongova sbírka a Ye Zhonglengova sbírka písní pro základní školy (Ma 1989: 71). Školské písně a zpěv ve školách se staly nejen základní náplní studia pedagogických škol (například v prvním desetiletí dvacátého století bylo z osmdesáti různých učebnic, teoretických pojednání a výukových materiálů určených pro učitele přes třicet věnováno školským písním), ale i předmětem zájmu širších vrstev obyvatelstva (ve sbírkách i časopisech vyšlo ve stejném období přes 1400 těchto písní) (Cao a Ma 1996: 45).

6 První autoři školských písní

Mezi tři nejvýznamnější muzikology a zároveň autory školských písní na počátku dvacátého století patřili Shen Xingong 沈心工 (1869–1947), Zeng Zhimin 曾志忞 (1879–1929) a Li Shutong 李叔同 (1880–1942).²⁶ Přestože všichni výše jmenovaní studovali hudbu v Japonsku, byli členy Společnosti pro studium hudby *Yinyue jiangxihui* 音樂講習會²⁷ a po návratu do Číny se stali prvními autory a propagátory školských písní, každý z těchto autorů zastával různé názory v otázce kompozice školských písní a výběru vhodných textů. Shen Xingong byl prvním, kdo zdůrazňoval důležitost zpěvu ve školách.²⁸ Li Shutong byl zastáncem umírněného pozápádnění hudby s využitím textů klasické čínské poezie, Zeng Zhimin je, nejen v čínských textech, oslavován jako otec čínské hudební pedagogiky, který školské písně využíval především jako materiál ilustrující správné kompoziční postupy a zásady harmonie. Školským písním (zejména jejich textové stránce) se kromě těchto tří nejznámějších autorů věnoval i Liang Qichao 梁啟超 a Xiao Youmei 蕭友梅 (1884–1940). Písně prvního z nich představují ideální příklad školských písní ze začátku vzniku tohoto žánru. Xiao Youmeiova tvorba naopak ilustruje další fázi vývoje žánru školských písní ve třicátých letech.²⁹

²⁶ Tito tři autoři byli zároveň i prvními skladateli, kteří zkombinovali japonské a evropské písně s čínskými pochody (Gild 1998: 111).

²⁷ Společnost pro studium hudby *Yinyue jiangxihui* 音樂講習會 (později přejmenovanou na Společnost pro kultivovanou asijskou hudbu *Yaya yinyue hui* 雅亞音樂會) založil v roce 1902 Shen Xingong. Už od začátku bylo cílem této společnosti upozorňovat na důležitost hudby ve školách a veřejném životě, neboť hudba je schopna povzbuzovat ducha národa *guwu guomin jingshen* 鼓舞國民精神 (Liu a Mason 2010: 35). Mezi významné členy této společnosti patřil kromě Shen Xingonga, Li Shutonga a Zeng Zhimina i Izawa Shuji. Velkým zastáncem této společnosti byl i Liang Qichao (Jones 2001:33).

²⁸ Shen Xingong je v Číně pravidelně nazýván otcem školských písní *xuetang yuege zhi fu* 學堂樂歌之父. Toto označení je například použito v názvu zatím nejrozsáhlejší a nejdetailnější knihy o Shen Xingongovi, „Otec školských písní: Shen Xingong, život a dílo“ *Xuetang yuege zhi fu: Shen Xingong zhi shengping yu zuopin* 學堂樂歌之父：沈心工之生平與作品 z roku 1990, jejímž autorem je Shen Qia 沈洽.

²⁹ Xiao Youmeiovy školské písně nebývají, i přes svou originalitu, zmiňovány příliš často, zřejmě jsou zastíněny jeho mnoha dalšími hudebními počiny (orchestrální skladby kombinující západní a čínskou hudbu, učebnice hry na západní nástroje apod.), které se těší větší popularitě.

6.1 Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929) – předobraz školských písní

Otázkou hudebního vzdělávání a zpěvu školských písní se mezi prvními zabýval Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929).³⁰ Sám se sice označoval za naprostého laika, co se hudby týče, ale byl prvním, kdo v moderní době (prostřednictvím časopisu *Xinmin congbao* 新民叢報) představil v Číně zahraniční písně (Liu a Mason 2010: 32). Zabýval se především problémem, jaké texty jsou z hlediska zhudebnění pro školské písně nejvhodnější. Liang byl autorem Vlastenecké písně *Aiguo ge* 愛國歌, která byla pokusem o vytvoření nové čínské hymny, ale sám označil její text za příliš vytríbený (*ya* 雅) a pro potřeby vzdělávání nevhodný. Zároveň ale uvádí, že pokud jsou texty písní příliš prosté (*su* 俗), pak ztrácí na vkusnosti. Proto je třeba vybírat texty, které vychází z čínské literární tradice, ale jsou adekvátní tomu, aby je mohly zpívat děti ve školách. Liang zdůrazňoval důležitost úlohy hudby ve společenském vzdělávání a upozorňoval na její schopnost pozvednout lidskou morálku i ducha a zároveň uvolnit napětí ve společnosti (Gild 2004: 570-71). Liang Qichao byl důležitou postavou z hlediska školských písní i proto, že v souladu s představou, že tisk může sloužit jako prostředek vzdělávání, ve svých časopisech podporoval jejich vydávání. Umožnil tak mnoha autorům, aby svá díla i teoretická pojednání mohli představit širší veřejnosti.

6.2 Shen Xingong 沈心工 (1869–1947) – počátky školských písní

Shen Xingong 沈心工³¹ se narodil v roce 1869 v Šanghaji do kdysi významné rodiny, která získala jmění díky specializaci na námořní dopravu. Po Opiových válkách však byl i s rodiči a starším bratrem nucen v důsledku kolapsu čínské námořní dopravy žít v bídných podmínkách, kdy Shenův otec zastával rozličné pomocné práce, aby rodinu uživil, což na Shen Xingonga zanechalo silně neblahý dojem. Patřil k početné skupině vzdělců žijících na

³⁰ Liang Qichao vyjadřoval své názory na hudbu v mnoha pojednáních, například „Básně z pracovny toho, který pije led“ *Yin bing shi* 飲冰室詩話 (název vychází z citátu filozofa Zhuanga obsaženého v jedné z vnitřních kapitol s názvem *ren jian shi* 人間世 – „každé ráno obdržím mandát a každý večer piji led, ale srdce zůstává horlivé“ *wu zhao shou ming er xi yinbing, wo qi nei re yu* 吾朝受命而夕飲冰，我其內熱與。) „Dějiny tří set let vzdělanosti v Číně“ *Zhongguo jin sanbai nian xueshu shi* 中國近三百年學術史 nebo „Hodnocení vzdělávání dětí“ *Lun you xue* 論幼學 (Wai-chong Ho 2011: 293).

³¹ Vlastní jméno Shen Xingonga bylo Shen Shukui 沈叔達. Shen Xingong je pouze pseudonym, který používal v tvorbě.

přelomu století, kteří absolvovali jednak tradiční čínské vzdělání (Shen byl od roku 1890 držitelem titulu kultivovaný talent/bakalář *xiucai* 秀才)³² a jednak vzdělání v západním duchu. V roce 1895 působil jako učitel čínštiny na Univerzitě Saint John's v Šanghaji *Shanghai sheng Yuehan shuyuan* 上海聖約翰書院, odkud se rozhodl odejít a pokračovat ve studiích. V roce 1896 nastoupil jako student pedagogiky na Nanyangskou polytechniku *Nanyang gongxue* 南洋公學. Klíčový pro Shena byl pobyt v Japonsku, kde studoval od roku 1902 na Tokijské literární univerzitě *Dongjing hongwen xueyuan* 東京弘文學院³³ a kde se poprvé setkal s profesorem Suzuki Yonejirem, pod jehož vlivem se začal věnovat kompozici školských písní.³⁴ Po návratu do Číny Shen působil jako učitel Základní školy přidružené k Nanyangské univerzitě v Šanghaji, kde položil základy včlenění zpěvu písní do školních osnov podle japonského vzoru. Tuto školu opustil v roce 1927, kdy Čankajškova Národní revoluční armáda vstoupila do Šanghaje. Po zbytek života působil Shen Xingong jako konzultant Ministerstva školství pro hudební vzdělávání a podílel se na výběru vhodných učebních materiálů.

Shen si byl vědom toho, že pro potřeby výuky zpěvu je třeba vyškolit velké množství učitelů hudby a poskytnout jim kvalitní materiály k vlastnímu studiu, ale sám se zaměřoval spíše na tvorbu samotných písní. Během života vytvořil přes 180 školských písní, z nichž naprostá většina využívá západní melodie.

Shenovou nejznámější sbírkou je třídílná „Antologie školských písní“ *Xuexiao changge ji* 學校唱歌集. Kromě ní je i autorem šestidílné „Revidované verze antologie školských písní“ *Chongbian xuexiao changge ji* 重編學校唱歌集 a čtyřdílné „Sbírky písní z období republiky“ *Minguo changge ji* 民國唱歌集. V roce 1937 vyšly některé z jeho nejznámějších písní ve „Sbírci Xingongových písní“ *Xingong changge ji* 心工唱歌集. V rámci snahy o začlenění zpěvu do školních osnov vydal i knihu „Metody výuky zpěvu na základních školách“ *Xiaoxue*

³² Tento titul získávali absolventi prvního stupně úřednických zkoušek.

³³ Tato univerzita vznikla v roce 1896 (oficiálně se udává datum založení 1.1.1902) jako první škola specializující se na výuku čínských studentů v Japonsku. Působila až do roku 1907, kdy byla z důvodu snížení počtu čínských studentů zavřena. Zakladatel školy Džigoró Kanó 嘉納治五郎 (1860-1938) (známý mimo jiné jako tvůrce moderního juda) podnikl několikaměsíční cestu po Číně, během které se seznámil s guvernérem Huguangu Zhang Zhidongem, který se zavázal aktivně podporovat studium čínských studentů na této univerzitě.

³⁴ Na konci devatenáctého a začátku dvacátého století, což je období, kdy do Japonska přijíždí první čínští studenti, se v Japonsku už několik desítek let uplatňují pravidelné hodiny zpěvu ve školách, jejichž hlavním propagátorem byl právě Suzuki Yonejiro.

changge jiaoshoufa 小學唱歌教授法, která vznikla úpravou překladu stejnojmenné knihy z japonštiny.

Jedním z mála dochovaných teoretických pojednání od Shen Xingonga je předmluva k jeho sbírce písní „Antologie školských písní“ *Xuexiao changge ji* 學校唱歌集. Ta kromě krátkého úseku o hře na varhany obsahuje i *Yueli cuoyao* 樂理撮要, tedy krátký úvod do zpěvu. V předmluvě Shen zmiňuje, že zatímco dříve dával přednost japonským melodiím, které se dle jeho názoru těší větší oblibě u čínských posluchačů, nyní preferuje písně evropské, které jsou i díky použitému rozsahu a složitějším rytmickým figurám o mnoho zajímavější. Kromě písní přejatých z Japonska a ze Západu antologie obsahuje i Shenovy vlastní písně, například Výcvik vojáků *Bing cao* 兵操, kterou zkomponoval během studií v Japonsku a která se u čínských studentů těšila velké oblibě (Liu a Mason 2010: 43). Většina textů Shenových písní (které jako první využívají baihua na místo wenyanu) zdůrazňuje potřebu demokratické revoluce, zušlechtování ducha i těla skrze studium a práci a nutnost boje proti feudalismu. Sám Shen o důležitosti zpěvu ve školách řekl: „Když se dívám na současný stav společnosti, rodiny mají k dispozici pouze malý prostor k životu a města nemají zahrady. Pokud našim dětem nejsme schopni poskytnout dostatečné rozptýlení, pak budou nutně přítěží pro celou společnost. Zpěv je nejlepším způsobem jak obohatit jejich duchovní život a vynahradiť jim nedostatky naší společnosti“ (Wai Chung-Ho 2014: 171).

Kromě komponování školských písní a pedagogickému působení se Shen Xingong věnoval i jinému druhu umělecké tvorby. V roce 1907 se rozhodl uspořádat charitativní divadelní představení na pomoc postiženým záplavami u řeky Huai. Sám toto představení divadelní hry s názvem Dětská hra *Er xi* 兒戲 režíroval. Shen se inspiroval západním typem divadelních her, se kterým se seznámil při studiích v Japonsku. Spolu s Li Shutongovou dramatisací Chaloupky strýčka Toma, která měla premiéru ve stejném roce, se jedná o první představení hry západního typu.³⁵ Kromě této hry je Shen autorem i mnoha dalších, k některým dokonce zkomponoval i vlastní hudební doprovod, například ke hře Sněžná růže *Xue meigui* 雪玫瑰.

³⁵ Tento nový typ divadelní hry je v Číně označován jako *huaju* 話劇, tedy hra, která sice může obsahovat hudbu i tanec, ale na rozdíl od tradičního čínského divadla hlavní roli hraje deklamace textu (Wetmore 2014: 75).

Shen Xingongovým největším přínosem je jednak propagace hudebního vzdělávání ve školách a jednak samotné školské písně, které navzdory sporné kvalitě inspirovaly několik desítek autorů z pozdějších období (jak u protestních písní ve dvacátých letech, tak u revolučních písní v období Války proti Japonsku) a ještě dnes se podílejí na formování hudebního vkusu Číňanů během studia od základních až po vysoké školy.

6.3 Zeng Zhimin 曾志忞 (1879–1929) – školské písně ve vztahu k hudební teorii

Zeng Zhimin 曾志忞 se narodil v Šanghaji. Zengův otec Zeng Zhu 曾铸 se věnoval námořnímu obchodu a podařilo se mu zbohatnout jako distributorovi rýže pro severní Čínu. V roce 1905 se stal ředitelem Šanghajske obchodní komory *Shanghai yong shanghai* 上海總商會, ve stejném roce byl Zeng Zhu jedním z iniciátorů bojkotu amerického zboží a proslul jako zastánce konstituční monarchie a myšlenek Kang Youweie a Liang Qichaoa (Liu a Mason 2010: 34).

Zeng Zhimin byl prvním čínským studentem hudby v Japonsku. V roce 1901 přijel do Japonska i se svou ženou Cao Rujin 曹汝錦, aby se zde věnoval studiu práv na Univerzitě Waseda 早稻田, ale o dva roky později přešel (možná pod vlivem své manželky, která v Japonsku studovala evropské malířství a hru na housle) na studium hudby na Hudební škole v Tokiu Ongaku Senka Gakkō (Li 2013: 109). Od roku 1902 byl Zeng členem Společnosti pro studium hudby *Yinyue jiangxihui* 音樂講習會, jejíž členové se jako první Číňané věnovali studiu moderní hudby. Zeng byl i iniciátorem reorganizace této společnosti o dva roky později, kdy byla přejmenována na Společnost pro kultivovanou asijskou hudbu *Yaya yinyue hui* 雅亞音樂會. Při této organizaci vznikly i přidružené skupiny věnující se studiu sborového zpěvu a vojenské hudby. Tato společnost si kladla za cíl napomoci rozvoji hudby ve školách i ve společnosti a probouzet ducha nacionalismu. Zeng Zhimin se zároveň stal i sponzorem Společnosti pro národní hudbu *Guomin yinyuehui* 國民音樂會, která nabízela především kurz hry na nástroje pro amatérské hudebníky (Xia 2007: 127).

V Zengově učebnici zpěvu „Zpěv a jak ho vyučovat“ *Changge ji jiaoshoufa* 唱歌及教授法 z roku 1903 je obsaženo šest písní, které patří k prvním školským písním, které byly publikovány v Číně. Zhruba ve stejné době, kdy se objevila Shen Xingongova sbírka písní *Xuexiao changge ji*, vychází i Zengova sbírka *Jiaoyu changge ji* 教育唱歌集, ve které je kromě poznámek k metodám výuky zpěvu obsaženo dvacet šest školských písní, z nichž šestnáct složil sám Zeng Zhimin. V roce 1904 Zeng vydal „Učebnici hudební teorie“ *Yuedian jiaokeshu* 樂典教科書, která vznikla překladem a doplněním jedné z japonských učebnic hudby.

V roce 1907 Zeng společně s Gao Yanyunem 高砚耘 a Feng Yaxiongem 冯亚雄 založil v Šanghaji Letní kroužek studia hudby *Xiaji yinyue jiangxihui* 夏季音樂講習會, který byl obdobou Společnosti pro národní hudbu fungující v Tokiu. Rovněž pořádal kurzy pro veřejnost, jež představovaly základy evropské hudby – hudební teorii, harmonii i hru na hudební nástroje (klavír, varhany, příčnou flétnu, zobcovou flétnu, lesní roh a tympány) (Li 2013: 109). Po smrti otce v roce 1908 Zeng, v souladu s otcovou poslední vůlí, založil Šanghajskou školu pro chudé děti *Shanghai pin'er yuan* 上海貧兒院, jejíž součástí bylo i hudební oddělení a působil zde školní orchestr západního typu (Melvin 2004: 87), první takovýto orchestr vedený pouze Číňany (Liu a Mason 2010: 37).³⁶ V roce 1921 byl Zeng z finančních důvodů nucen školu zavřít. Poté odjel do Pekingu, kde spolu s Feng Yaxiongem založil Čínsko-západní hudební spolek *Zhongxi yinyuehui* 中西音樂會, který usiloval o reformu pekinské opery v duchu opery evropské. Po dvou letech spolek zkrachoval, což u Zenga vedlo k depresím a alkoholismu a v roce 1929 po krátké nemoci zemřel (Liu 2013: 109).

Zeng Zhiminovy školské písně zkomponované během studií v Japonsku jsou prvními čínskými školskými písněmi, které se objevily v tisku, a zároveň představují první písně čínského autora využívající číselnou notaci *jianpu* (Xia 2007: 128).

Zeng Zhiminovým hlavním přínosem bylo založení několika organizací, které představovaly klasickou západní hudbu čínským posluchačům a nabízely rovněž možnost studia hry na západní nástroje. Celoživotním snem Zenga bylo založení vlastní hudební školy (Chen 2012: 42), což se mu částečně podařilo až s pomocí dědictví po otci.³⁷ Veškerá Zengova

³⁶ Součástí repertoáru orchestru byla Mozartova Kouzelná flétna nebo Händelův pochod. Z 39 hráčů se orchestr během prvních dvou let rozrostl na 80 hudebníků.

³⁷ Zengova touha věnovat se výuce hudby byla častým důvodem rozepří mezi ním a jeho otcem, který to považoval za plýtvání Zengovým nadáním a naléhal, aby se Zeng vrátil ke studiu práv. V poslední vůli

písňová tvorba byla motivována snahou jednak přiblížit hudbu žákům a studentům základních a středních škol a jednak ilustrovat základní zákonitosti západní hudební teorie, čemuž, jak uvidíme v dalších kapitolách, odpovídá i její charakter.

6.4 Li Shutong 李叔同 (1880-1942)³⁸ – příklon k estetickým kvalitám písní

Li Shutong³⁹ se narodil dvacátého září 1880 v Tianjinu. Dětství prožil v rodině svého nejstaršího bratra, kam se přistěhoval poté, co mu v pěti letech zemřel otec. Od osmnácti let působil jako aktivní člen Chengnanské literární společnosti *Chengnan wenshe* 城南文社 a o dva roky později vstoupil i do Sdružení šanghajských kaligrafů a malířů *Shanghai shuhua jia gonghui* 上海書畫家公會. Přestože Li od mládí tíhnul k různým uměleckým disciplínám, v roce 1901 započal, pod vlivem rostoucí popularity západního učení, na Nanyangské polytechnice *Nanyang gongxue* 南洋公學 studium ekonomie.⁴⁰

V roce 1905 Li Shutong odjel do Japonska, kde studoval výtvarné umění na Akademii umění v Tokiu Tōkyō Geijutsu Daigaku (obor olejomalba)⁴¹ a klavír na Škole hudby Ongaku Senka Gakkō. Po úspěšném ukončení studií se vrátil do Číny, kde přijal místo učitele umění na Tianjinské průmyslové škole *Tianjin gongye zhuanke xuexiao* 天津工業專科學校. V roce 1912 Li odjel do Šanghaje. Tam působil nejprve na Východní šanghajské dívčí škole *Shanghai chengdong nüzi xuexiao* 上海城東女子學校 a později na Zhejiangské kombinované pedagogické škole *Zhejiang liangji shifan* 浙江兩級師範. O čtyři roky později se stal učitelem Nankingské vyšší pedagogické školy *Nanjing gaodeng shifan* 南京高等師範. Kromě hudby vyučoval Li Shutong i výtvarnou výchovu a dějiny umění (Xia 2007: 126).

Zengův otec, jako usmiřující gesto, vyjádřil přání, aby dědictví bylo použito na založení hudební školy pro chudé děti.

³⁸ Pokud není uvedeno jinak, zde uvedené životopisné údaje vycházejí z knihy CHEN, Xing 陈星. *Shuo bu jin de Li Shutong* 说不尽的李叔同. Beijing Shi: Zhonghua shu ju, 2005.

³⁹ Kromě tohoto rodného jména je Li Shutong známý pod svým buddhistickým jménem Hong Yi 弘一 (Liu a Mason 2010: 49).

⁴⁰ Nanjangská polytechnika byla založena v roce 1896 v Šanghaji a je rovněž známá jako Národní univerzita dopravy a komunikací *Guoli jiaotong daxue* 國立交通大學. Tento název získala v roce 1938, kdy přešla pod Ministerstvo školství.

⁴¹ Li Shutong se věnoval olejomalbě pod vedením impresionistického malíře Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924), který studoval malbu ve Francii a je považován za zakladatele tohoto druhu malby v Japonsku (Barmé 2002: 33).

Li Shutong stál během působení na Zhejiangské pedagogické škole u zrodu několika projektů, které hrály významnou roli ve formování nového pohledu Číňanů na úlohu umění ve vzdělávání. Kromě založení několika spolků věnujících se výtvarnému umění (včetně techniky moderního dřevořezu, které byl Li Shutong průkopníkem) se stal například zakladatelem časopisu Bai yang 白陽, který se jako jedno z prvních čínských periodik věnoval západnímu umění, a to včetně hudby. Vyšlo zde několik článků týkajících se představení západních nástrojů i významných skladatelů.

Li Shutong sám si nejvíce vážil toho, že ačkoli jako pedagog působil pouze několik let, podařilo se mu vychovat mnoho talentovaných lidí, kteří se později podíleli na formování nového přístupu k uměleckému vzdělávání v Číně. Na Li Shutongovo pedagogické působení skutečně vzpomíná ve svých pamětech a pojednáních mnoho z jeho žáků (z nejznámějších je to kromě Feng Zikaie 豐子愷⁴² například Liu Zhiping 刘质平⁴³, Wu Mengfei 吴梦非, Pan Tianshou 潘天寿, Li Hongliang 李鸿梁 a Cao Juren 曹聚仁). Kromě Li Shutongových bohatých vědomostí je často předmětem chvály jeho otcovský přístup ke studentům. Nikdy prý na nikoho nezvýšil hlas a na charakter studentů působil pouze prostřednictvím přirozené autority a vhodně zvolených citátů a ponaučení. Studenty například často nabádal, aby u jakéhokoli druhu umění nejprve důkladně ovládli techniku a pak se teprve soustředili na umělecké sdělení (Chen 2005: 23).

Významným mezníkem v životě Li Shutonga je rok 1916, kdy se rozhodl absolvovat dvacetidenní půst v klášteře Hupao 虎跑寺 na hoře Daci 大慈山 v Hangzhou. Tento zážitek se stal námětem Postního deníku *Duanshi riji* 斷食日記, v němž Li mimo jiné píše, že teprve během návštěvy kláštera Hupao pochopil svou karmu, což ho v roce 1918 vedlo k tomu, že se

⁴² Feng Zikai (1898-1975) byl známým malířem, propagátorem a jedním z prvních autorů čínského komiksu/karikatury *manhua* 漫畫, esejistou a učitelem hudební výchovy. Absolvoval studium v Japonsku a v roce 1927 po vzoru Li Shutonga přijal jméno Ying Xing 嬰行 a stal se buddhistou. V roce 1965 přeložil do čínštiny japonský román Příběhy prince Gendžiho *Genji Monogatari* 源氏物語. Stal se terčem kritiky v období Kulturní revoluce a rehabilitován byl teprve roku 1978 (Barmé 2002).

⁴³ Liu Zhiping 1894-1978 studoval od roku 1916 v Japonsku. Po návratu v roce 1918 působil jako učitel hudby v Šanghaji, kde následujícího roku společně s Feng Zikaie založil Šanghajskou specializovanou pedagogickou školu *Shanghai zhuanke shifan xuexiao* 上海專科師範學校. V roce 1920 se stal redaktorem hudební části časopisu *Meiyu* 美育. Během Protijaponské války pobýval ve Fujianu, kde rovněž založil specializovanou pedagogickou školu. K jeho nejznámějším dílům patří „Učební materiály pro osvětlený zpěv“ *Kaiming changge jiaocai* 開明唱歌教材, „Sbírka písní Obroda“ *Qingliang geji* 清涼歌集, „Učebnice hudby“ *Yinyue jiaocheng* 音樂教程 a „Učební materiály ke hře na klavír“ *Tanqin jiaocai* 彈琴教材.

v tomtéž klášteře stal buddhistickým mnichem (Heine 2003: 92). Přijal jméno Hongyi 弘一. Až do své smrti v roce 1942 žil Li Shutong převážně v ústraní a věnoval se kaligrafii.

Li Shutong je v hudebním světě znám především jako iniciátor a vydavatel prvního čínského hudebního časopisu *Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌, který vyšel v Japonsku v roce 1906 (Xia 2007: 126).⁴⁴ Z důvodu nedostatku finančních prostředků bylo vydáno pouze jedno číslo, avšak několik Li Shutongových článků obsažených v tomto časopise nám mnohé napovídá o vztahu Li Shutonga k úloze hudby, k západní hudbě i kultuře obecně. Například v předmluvě k časopisu Li Shutong (pod pseudonymem Xi Shuang 息霜) nejprve, plně v duchu tradičních čínských představ, rozebírá, jakým způsobem podle něj hudba vznikla a dále se vyjadřuje k tomu, jaký je záměr časopisu *Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌. Doslova zde píše, že hudba je schopná zušlechťovat morálku, povzbuzovat sílu společnosti, utvářet a modelovat charakter a dotýkat se esence krásy lidského ducha. V Evropě a Americe hudba silně ovlivňuje společnost a asijské země by se v tomto měly inspirovat (Qin 1991: 3). Li Shutongův obdiv k západním skladatelům je ostatně patrný i z ilustrací v časopise *Yinyue xiao zazhi*. Hned na přední stranu Li umístil portrét Ludwiga van Beethovena (podle některých první Beethovenův portrét v Číně), který sám nakreslil uhlem a rovněž Beethovenovi věnoval jeden článek s názvem „Život a dílo hudebního velikána Beethovena“ *Yue sheng Beiduofen zhuan* 樂聖貝多芬傳, ve kterém rozebírá jeho dílo i celkový přínos (Zeng Zhimin v ZJYSLHB: 224).

Jiný článek z téhož čísla časopisu „Ó, ta stylistika“ *Wuhu cizhang* 嗚呼詞章 předznamenává, jaký postoj Li Shutong později zaujme k otázce výběru textu školských písní. Hlavní náplní článku jsou Liovy stížnosti na současný stav, kdy intelektuálové neovládají patřičný styl psaní, který by mohl působit na morální profil čtenářů. To se promítá i do textů písní používaných ve školách, jež by přednostně měly vycházet z osvědčených děl čínské literární tradice, která své didaktické účinky již prokázala. Takto je rovněž možné přibližovat tradiční poezii mladým posluchačům. Kromě jiného nám tento článek poskytuje i cenné svědectví o provádění školních písní ve školách. Li Shutong si zde stěžuje, že vitalita a kouzlo písní se při provádění ve školách vytrácí, neboť většina učitelů nerespektuje notový zápis a často si melodie i doprovod písní zjednodušuje. Na vině jsou podle něj i čínské učebnice,

⁴⁴ Tento časopis vznikl po osamostatnění hudební části časopisu *Meishu zazhi* 美術雜誌 vycházejícího od roku 1905.

které někdy dokonce obsahují pouze texty písní (Li Shutong *Wuhu cizhang* 嗚呼詞章 v ZJYSLHB: 222).

V Li Shutongově přístupu k otázce hudební stránky školských písní se naopak projevuje touha inspirovat se od Západu. Pokud má píseň vhodně působit na posluchače, pak je nutné, aby vybraná melodie písně disponovala náležitou atraktivitou, jen tak je možné sdělit myšlenkově obsažné texty. Li Shutong byl zastáncem využívání západních nástrojů, případně modernizace čínských hudebních nástrojů po západním vzoru a plně v duchu tohoto přesvědčení zde zdůrazňuje důležitost procvičování zpěvu školských písní za doprovodu harmonia *fengqin* 風琴 (Li Shutong v ZJYSLHB: 145).

Li Shutong byl oproti jiným autorům školských písní více tradičního ražení, co se týče výběru textů. Byl jednak zastáncem přebírání japonských školských písní i s jejich původními texty, které měly často kořeny v tradiční čínské poezii a pokud sám vybíral texty písní, pak většinou básně z Knihy písní a Písní z Chu. Větší oblibě se však paradoxně těšily ty písně, u kterých Li text vytvořil samostatně. Jednou z jeho nejznámějších je například Píseň pro moji domovinu *Zuguo ge* 祖國歌, která je jednou z mála školských písní kombinujících regionální lidovou melodii se zcela novým textem. Oproti tomu v oblasti výběru melodie Li preferoval využití nových melodií ze Západu před tradičními melodiemi čínskými. Důvodem jsou však opět didaktické požadavky, neboť vybrané západní melodie jsou jednak náležitě atraktivní pro mladou generaci a jednak se na Západě těší dlouholeté oblibě, což svědčí o jejich nezpochybnitelných kvalitách (Xia 2007: 126).

Ze tří nejznámějších autorů školských písní je Li Shutong v čínském prostředí i na Západě nejproslulejší (Xia 2007: 127). Důvodů je několik. Li se neomezoval pouze na studium hudby, hlavní oblastí jeho zájmu bylo výtvarné umění a divadelní tvorba, přičemž v obou sférách dosáhl mezinárodního věhlasu. Několik Liových školských písní je stálou součástí repertoáru čínských i zahraničních hudebníků, přičemž díky mnohým přepracováním pro sólové nástroje i orchestr už nejsou vnímány pouze jako písně určené ke zpěvu ve školách. Li tak položil základy nového formátu čínské písně – písně umělecké.

6.5 Xiao Youmei 蕭友梅 (1884–1940) – školské písně ve třicátých letech

Důležitou postavou, která se podílela na formování hudebního vzdělávání v Číně, a to i prostřednictvím kompozice školských písní, byl Xiao Youmei 蕭友梅. Xiao studoval hudbu v Japonsku a Německu, kde ovládl západní harmonii (Yoshihara 2008: 19). Své znalosti zúročil v několika učebnicích harmonie i hudební kompozice, díky nimž je dodnes nazýván otcem hudebního vzdělávání v Číně (Xia 2007: 134). Věřil, že západní hudba je pokročilejší než hudba čínská, která by u západních skladatelů měla hledat poučení i co se týče modernizace hudebních nástrojů (Mittler 25). Xiao je autorem mnoha školských písní, které vydal ve čtyřdílné Sbírce písní pro školy nového typu *Xin xuezhi xuexiao changge ji* 新學制學校唱歌集. Tato sbírka je unikátní především proto, že se jedná o jedno z prvních děl obsahujících originální autorské písně, které nejsou přejaty z Japonska nebo ze Západu. Kromě několika učebnic hudební teorie je Xiao i autorem „Učebnice hry na klavír“ *Gangqin jiaokeshu* 鋼琴教科書 a „Učebnice hry na housle“ *Xiaotiqin jiaokeshu* 小提琴教科書. Xiao se rovněž věnoval výchově učitelů hudby i hudebníků. Později se stal členem komise ministerstva školství a jeho úkolem bylo komponovat školské písně pro střední školy (Liu a Mason 2010: 103). Přestože Xiao Youmei je znám především jako zakladatel Pekingské a Šanghajské konzervatoře a autor rozsáhlejších hudebních děl podle západních vzorů, je i autorem mnoha výjimečných školských písní. Ty se vyznačují vysokou kvalitou a předznamenávají novou etapu tvorby západní hudbou inspirovaných skladeb, které odpovídají kromě didaktických potřeb i estetickým požadavkům.

7 Odlišné přístupy k tvorbě školských písní na základě teoretických pojednání

Začátky školských písní jsou nedomyslitelně spjaty s tzv. třemi pilíři písňové tvorby, kterými byli Zeng Zhimin, Li Shutong a Shen Xingong (Wang 1994: 104). Přestože jejich názory na úlohu hudby ve společnosti, průběh studia hudby i konkrétní tvorbu mají hodně společného, v některých aspektech týkajících se především textové stránky písní se rozcházejí, což lze vyčíst z různých teoretických pojednání těchto autorů a předmluv ke sbírkám jejich písní. Rovněž každý z těchto autorů disponuje různou mírou schopnosti nenásilně kombinovat melodie s textem, což bude předmětem zkoumání v další kapitole týkající se analýzy jednotlivých písní.

Všem třem autorům je společná snaha přispět hudební tvorbou k přeměně společnosti a působit na morálku a národní uvědomění posluchačů. Shen Xingong, Li Shutong i Zeng Zhimin věřili, že jedinečně hudba může zachránit Čínu. Každý z nich však zastával odlišný názor v otázce, jaké písně působí na čínské posluchače nejvhodněji.

7.1 Shen Xingong – umírněné pozápádnění

Shen Xingong považoval za ostudné, že v osvíceném období dvacátého století je k výchově dětí stále používáno starých melodií.⁴⁵ Byl jedním ze zastánců teze, že pokročilá doba si žádá pokročilou hudbu. Sám preferoval využití melodií ze zahraničí, přičemž zpočátku se inspiroval studiem v Japonsku a upřednostňoval japonské nápěvy. Po několika letech však změnil názor a přiklonil se k melodiím evropským. Jako důvod ve druhé části předmluvy ke sbírce *Xuexiao changge ji* 學校唱歌集 (YJYSLHB: 217) uvádí, že malý tónový rozsah japonských melodií je možná posluchačsky atraktivní, ale melodie jsou příliš triviální. Oproti tomu tónový rozsah západních melodií je pestřejší a propracovanější. Právě evropská hudba je vhodná, neboť podněcuje ušlechtilost ducha. V tomto ohledu si je ale Shen vědom toho, že doposud obecná psychologie Číňanů inklinovala spíše k japonským melodiím. Doslova říká, že

⁴⁵ Zde přetlumočené názory Shen Xingonga vycházejí z „Metod výuky zpěvu na základních školách“ *Xiaoxue changge jiaoshoufa* 小學唱歌教授法 z roku 1905 a z předmluv k „Antologii školských písní“ *Xuexiao changge ji* 學校唱歌集 z roku 1906 a „Revidované verzi antologie školských písní“ *Chongbian xuexiao changge ji* 重編學校唱歌集 z roku 1912.

Číňané nemají západní melodie rádi. I v tomto bodě vidí Shen příležitost k převýchově a přeměně obecně převládající oblíbenosti asijských melodií, a to prostřednictvím důkladného hudebního vzdělávání pedagogů a využívání písní, které nenásilně kombinují srozumitelný text se západní melodií.

Předmětem kritiky se u Shena stejně jako u mnoha jeho současníků stává zavedená praxe, kdy si někteří učitelé v průběhu vyučování do školských písní přidávají vlastní rytmičné a ozdobné prvky. Přestože podle Shena jsou učitelé nesmírně pyšní, že jsou toho schopni, pro hudbu je to naprosto katastrofické a odvádí to studenty od oblíbenosti západních melodií (Shen Xingong *Chongbian xuexiao changge ji* 重編學校唱歌集 v ZJYSLHB: 161). Je překvapivé, že upravování písní učiteli v souladu s individuálním hudebním vkusem není oceňováno jako přínos k ozvláštnění kompozice, ale je zde odmítnuto. To rovněž svědčí o prvotní motivaci autora k tvorbě školských písní, kterou byla touha po společenském rozvoji a nikoli vznik po kompoziční stránce originálního hudebního díla. Shen Xingongův záměr využít školské písně jako výchovný prostředek se projevuje i ve způsobu hodnocení kvality melodií. Melodie jsou ve všech teoretických pojednáních hodnoceny na základě jejich schopnosti probouzet v posluchačích ušlechtilého ducha.

V Shenových teoretických pojednáních se výrazně projevuje důraz na praxi, což vyplývá i z toho, že se jedná o předmluvy ke sbírkám písní, jejichž cílem bylo poskytnout výukový materiál pro studenty zejména základních škol. V závěru předmluv pravidelně zmiňuje, že cílem hodin hudební výchovy není, aby děti porozuměly hudební kompozici, ale aby všechny do jednoho byly schopné zazpívat vybrané školské písně (například 小學唱歌教授法 v ZJYSLHB: 218). Zároveň Shen zdůrazňuje, že písně nejsou určeny k sólovému provedení, ale ke kolektivnímu zpěvu, čímž bude zajištěna největší možná intenzita přenosu v textu obsažených myšlenek (Ibid).

Stejně jako například Zeng Zhiminovy, i Shen Xingongovy názory na hudbu se v průběhu jeho života několikrát proměnily, a to zejména jeho vztah k čínské tradiční hudbě, což názorně ilustruje následující pasáž. Ve svém pojednání „Metoda výuky zpěvu na základních školách“ *Xiaoxue changge jiaoshou fa* 小學唱歌教授法 z roku 1905 Shen píše:

„V budoucnosti bude Čína den ze dne pokročilejší a hudba nebude výjimkou. Doba, kdy bude každý ničit rodinné citery qin, citery zheng i sanxiany a k výchově dcer a synů bude používat varhany a klavír, není daleko.“

Toto vyjádření je u Shen Xingonga překvapivé, neboť on sám měl ke hře na qin blízký vztah. Jedním ze Shenových předků byl Shen Weiyu, který proslul jako malíř, hráč na citeru a autor několika přelomových melodií určených pro tento nástroj. Shen Xingong sám byl vlastníkem vzácného qinu, který mu daroval jeho tchán. Až teprve v době, kdy napsal toto pojednání, se v zápalu boje proti tradici rozhodl tento vzácný nástroj prodat. O několik let později, kdy změnil názor na tradiční hudbu, tohoto rozhodnutí litoval a snažil se vyhledat nového majitele qinu, aby jej odkoupil zpět. Po několika letech se k němu qin skutečně vrátil. Tuto historku Shen zaznamenal v knize s názvem Zápisky o návratu jeřábů *Gui he ji* 歸鶴記, kde přirovnává znovunalezení jeho qinu (a potažmo i jeho vlastní příklon zpět k tradiční hudbě) k návratu jeřábů z teplých krajín (Yan 2013: 23).

Ve všech oblastech Shenovy tvorby se projevuje rozpor mezi tradičním vnímáním úlohy autora uměleckého díla, se kterým se seznámil v průběhu studia na úřednické zkoušky a moderním Západem inspirovaným pohledem na umění, který získal při studiích v Japonsku. Ve všech dochovaných pojednáních Shen využívá tradiční metody kompozice textu, včetně potřeby odvolání se na autority z čínské historie, nejčastěji na texty klasických spisů (často například zmiňuje Konfuciovo využívání písní pro kultivaci charakteru a jeho výrok – „kdo nestuduje písně, není schopen učeně argumentovat“ *bu xue shi, wu yi yan* 不學詩，無以言). Tyto metody pak kontrastují s teoriemi inspirovanými Západem. Například s teorií evoluce, kdy veškeré věci podléhají mechanismu – nové nahrazuje staré. Celá Shenova tvorba se nese v duchu přesvědčení, že za zaostalostí Číny stojí povaha čínského národa, kterou je třeba změnit systematickou výchovou, zejména prostřednictvím hudby.

7.2 Zeng Zhimin – plná westernizace

Skladatel Zeng Zhimin se od svých současníků lišil tím, že využíval školské písně nejen jako prostředek vzdělávání, ale rovněž jako ilustrační materiál ve svých pojednáních o hudební terminologii a teorii.⁴⁶

⁴⁶ Názory Zeng Zhimina, tak jak je zde prezentuji, vycházejí z předmluvy k „Základům hudební terminologie“ *Yueli Dayi* 樂理大意 (v ZJYSLHB: 142) z roku 1903 a Pojednání o hudební výchově *Yinyue jiaoyu lun* 音樂教育論 (v ZJYSLHB: 193) z roku 1904.

Poněkud rozporuplný je Zengův vztah k tradici. Zatímco v oblasti tradiční hudby byl zastáncem plné modernizace podle západního vzoru, v oblasti tvorby nové hudební terminologie naopak patřil k odpůrcům míšení západní a čínské tradice. Ve svých pojednáních se spíše snažil vytvořit takové hudební termíny, které by odpovídaly původní terminologii čínské. Při charakterizování vývoje čínské hudby Zeng často přejímá tradiční konfuciánské členění hudby na hudbu kultivovanou, která byla využívána při obřadech a na hudbu prostou (lidovou). Rovněž využívá popis vývoje hudebního vzdělávání v duchu konfuciánské etiky, čímž potvrzuje, že je částečně zakořeněn v čínské tradici, kterou však paradoxně sám označuje za hodnou modernizace.

Ze Zengových předmluv k různým pojednáním je patrné, že patřil ke vzdělancům, kteří se domnívali, že Čína byla kdysi velmocí se sofistikovanou hudbou, avšak během staletí došlo k úpadku, z něhož je čínskou hudbu možno vyvést pouze postupnou modernizací terminologie a včleněním hudby do veřejného života i do výuky ve školách. V předmluvě k edukativnímu textu „Základy hudební terminologie“ *Yueli Dayi* 樂理大意, který vyšel v časopise Jiangsu 江苏 v roce 1903, úpadek čínské hudby charakterizuje takto:

„Hudba naší země dosáhla největšího rozvoje v počátcích naší historie, kdy byla první na světě. Plně se hudba rozvinula v období Tří dynastií (Xia, Shang a Zhou), kdy byla i součástí šesti konfuciánských umění. Od dávných dob byla hudba v očích všech, kteří se zabývají vzděláváním, nadmíru důležitá. Od dynastie Han však kultivovaná hudba *yayue* 雅樂 ztrácela na důležitosti a prostá hudba *suyue* 俗樂 upadala a stala se prostopášnou. Tento úpadek trvá až do dnešních dob, takže se hudba stala oblastí nehodnou zájmu učených lidí“ (*Yueli Dayi* 樂理大意 v ZJYSLHB: 142).

Úpadkem hudby od dynastie Han zde Zeng naráží na změnu v pohledu literátů na prostou hudbu *suyue*, která proběhla právě v této době. Poté, co byla za dynastie Han lidová hudba zařazena do sbírek dvorských úředníků zabývajících se hudbou, postupně pronikala do nejvyšších vrstev společnosti. Docházelo tak k postupnému míšení lidové a kultivované hudby, což vedlo literáty k odmítnutí všech druhů hudby.

Ve svém „Pojednání o hudební výchově“ *Yinyue Jiaoyu Lun* 音樂教育論 (v ZJYSLHB: 193) Zeng jednak odmítá čínský tradiční přístup k výuce, založený na ústním přenosu znalostí z učitele na žáka a na velké interpretační svobodě a jednak nesouhlasí s využíváním textů

čínských básní a zahrnutím lidových písní do učebních materiálů. Odmítnutí čínské kompoziční tradice vyplývá i ze Zengových požadavků, které formuloval v samotném závěru tohoto pojednání. Podle Zenga by autorská skladba neměla být měněna. Běžnou praxí na Západě je podle Zenga překládání textů populárních písní do všech možných jazyků, avšak překladatel za žádnou cenu nesmí pozměnit hudební stránku skladby. Podle Zenga je duch každé skladby úzce propojen s jejím frázováním a rytmiickým členěním, a pokud je toto frázování pozměněno, pak se původní duch skladby vytratí (jako příklad uvádí rozdílnost dvou drobně pozměněných hudebních motivů 65 43 21 216 a 6531321- viz [nahrávka číslo jedna](#)). Obdobně není možné prodlužovat nebo zkracovat hudební frázi, která se skládá z úseků odpovídajících stavbě čínských básní (začátek qi 起, rozvinutí cheng 承, změna zhuan 轉 a spojení he 合). Každá z částí hudební věty je spojena s částí následující a narušení tohoto vztahu vede k porušení plynulosti skladby. K písni, která už vstoupila do obecného povědomí, nelze podle Zenga přidávat nová slova. Posledním Zeng Zhiminův požadavek úzce souvisí s jeho snahou o zavedení nové hudební terminologie a hudebního vzdělávání. Vychází z předpokladu, že bez znalosti hudební teorie není možné písně kompilovat ani je správně zaznamenat pomocí notace. Jako příkladu je zde užito úvodního motivu francouzské hymny (která je zde označena jako francouzská revoluční píseň *Faguo geming ge* 法國革命歌). Zeng vysvětluje, že je pro správný zápis třeba rozpoznat, že píseň je v tónině G dur a na základě tohoto zjištění zvolit odpovídající zápis v číselné notaci (tedy 1=G a ne například 1=C, což sice prvotně neznamena, že jednotlivé noty hlavní melodie budou chybně zaznamenány, ale komplikace nutně vzniknou při jakémkoli pokusu o harmonizaci písně. Zeng rovněž upozorňuje, že je třeba při zápisu písní věnovat pozornost rytmiickým vzorcům melodie i drobným hudebním znaménkům, jejichž rozlišovací schopnost přirovnává k bodovému tahu v čínštině, který může zcela změnit význam znaku (přímo uvádí příklad v podobě znaků velký da 大 a pes quan 犬). Proto podle Zenga například není možné začátek Marseillaisy 5 5 . 5, změnit na 5 5 5 (viz [nahrávka číslo dva](#)). Z příkladu, který je u tohoto bodu uveden, vyplývá, že Zengova představa o tom, co znamená být obeznámen s hudební teorií, souvisí s naprosto základním povědomím o zákonitostech hudebního zápisu a nikoli se sofistikovaným uměním hudební kompozice. Pikantní na uvedeném příkladu rovněž je, že melodie Marseillaisy je v pojednání zaznamenána chybně (viz [nahrávka číslo tři](#)).

Toto pojednání hraje důležitou roli v Zengově tvorbě, neboť zde nastínil hlavní body reformy hudebního vzdělávání. Na prvním místě je podle něj výchova hudebně vzdělaných

čínských pedagogů, což je nezbytným předpokladem zajištění kvality hodin hudební výchovy. Dále Zeng doporučuje využití renomovaných zahraničních profesorů schopných zprostředkovat své dlouholeté pedagogické zkušenosti, které v Číně chybí. Třetím bodem je kompilace sbírek hudby (především školských písní) a jejich využití jako učební materiál. Posledním bodem je vytvořit podle západního modelu varhany, které by se měly stát nejdůležitějším nástrojem výuky hudby ve školách.

V tomto Pojednání se Zeng rovněž vyjádřil k úloze hudby, přičemž rozlišuje její výchovnou, politickou, vojenskou a rodinnou funkci. Ze stylu, jakým Zeng o hudbě mluví, je patrné, že má na mysli pouze písně. Vždy hovoří o úloze textu a nutnosti výběru vhodné melodie.

Zengovým požadavkem, který předznamenává vznik Nové hudby Xin yinyue 新音樂 v období Májového hnutí, je vznik hudby s novou formou i obsahem. Hlavní úlohou skladatelů je vytvoření skladeb, které prospějí celé zemi, a pokud toho nejsou schopni, pak by měli vyhledávat a kopírovat takové skladby z jiných zemí.

7.3 Li Shutong – příklon k tradici

Hlavním rozdílem mezi Shen Xingongem, Zeng Zhiminem a Li Shutongem byl zcela odlišný vztah k tradici.⁴⁷ I Li Shutong využíval japonské a západní melodie, avšak v centru jeho pozornosti stály vždy texty písní, u kterých čerpal inspiraci z klasické čínské poezie. Obdobně jako další autoři, Li se se školskými písněmi poprvé seznámil při studiu v Japonsku, na rozdíl od nich ho však nefascinovala melodická stránka písní, ale texty, které většinou vycházely z čínské poezie. Li Shutong v prvním čísle časopisu *Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌 (v ZJYSLHB: 222) pod pseudonymem Xi Shuang 息霜 doslova píše:

„Už od mého příjezdu do Japonska jsem se zběžně zajímal o japonské písně a překvapilo mě, že obsah asi devadesáti šesti procent veškerých japonských písní je odvozen ze starých

⁴⁷ Zde prezentované názory Li Shutonga vycházejí z předmluvy ke sbírce *Guoxue changge ji* 國學唱歌集 z roku 1905 a z předmluvy a článků obsažených v prvním čísle časopisu *Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌, z roku 1906.

čínských básní, i to, že nejznámější japonští autoři textů písní jsou dokonale zběhlí v klasické čínské poezii.“

V dalším článku Li kritizuje své současníky, kteří se v tradiční čínské poezii nevyznají a tak setkají-li se s japonskými písněmi, „jsou u vytržení z myšlenek, které jsou v nich obsaženy. Mylně považují za výhradně japonské to, co si Japonci vzali z čínské klasické poezie. Tito lidé jsou v takovém případě pro smích Japoncům stejně jako Číňanům.“ Předmětem kritiky se však stávají i čínští intelektuálové, kteří „nectí klasické znalosti a odhazují klasickou poezii“, což je podle Li Shutonga způsobeno příklonem k učení se od Západu. Následkem toho byla klasická poezie a próza zapomenuta a ti literáti, kteří jsou zběhlí pouze v nových stylech tvorby a kteří nejsou schopni zachytit skutečný význam starých textů, mají pouze jedinou možnost jak ke starým textům přistupovat, a to je jejich falšování a dezinterpretace.⁴⁸

Co se týče výběru melodií, Li Shutong mnohem více než jeho současníci využíval nářezky amerických písní. Důvodem může být i to, že tyto melodie obecně patří k tomu nejlyričtějšímu a nejromantičtějšímu, co do japonských písní proniklo a právě tyto melodie nejlépe odpovídají charakteru melancholických básní, které Li vybírá jako texty písní. Nasvědčuje tomu i fakt, že Li často zmiňuje, že mu některá píseň utkvěla právě na základě dojemné melodie. Nutno poznamenat, že kombinace klasických textů čínské poezie s primitivními nářezky amerických písní na evropského posluchače často působí rozporuplně, což bude předmětem kapitoly věnované analýze jednotlivých písní.

Li Shutongův obdiv k západním nástrojům, které především mnohem lépe odpovídaly jeho představě využití hudby k didaktickým záměrům, je jasně patrný i ze vzpomínek Li Shutongových žáků. Například Feng Airen 冯蔼然 v knize „Vzpomínky na malíře Pan Tianshoua“ *Yi huajia Pan Tian shou* 憶畫家潘天壽 popisuje, jak Li Shutong ihned po nástupu na První Zhejiangskou pedagogickou školu *Zhejiang sheng li diyi shifan xuexiao* 浙江省立第一師範學校 požadoval po řediteli, aby měl každý student k dispozici vlastní varhany jako nezbytnou součást studia hudby. Ředitel školy považoval tyto požadavky za přehnané, zejména vzhledem k trvajícím nedostatku finančních prostředků. Li Shutong jej ale nakonec přesvědčil, že každý ze studentů bude při svém působení ve školách a při výuce zpěvu nutně potřebovat doprovodný nástroj, na který bude umět s přehledem hrát a pokud je studium na pedagogické

⁴⁸ *Wuhu, cizhang*, 呜呼, 词章 1906 v *Suoxing zuo le heshang: Li Shutong zuopin ji mobao ji* 索性做了和尚: 李叔同作品及墨寶集: 15.

škole časově omezené a studenti nemají příležitost cvičit na varhany mimo dobu vyučování, pak je nezbytné poskytnout jim nástroje i vymezený prostor pro cvičení. Ředitel tedy zakoupil dvě stě kusů varhan a nechal je rozmístit v prostorách školy (Xia 2007: 128).

Detailní popis Li Shutongova pedagogického působení se stal předmětem mnohých textů, zejména pak vzpomínek jeho žáků. Atmosféru při výuce například výstižně popsal Feng Zikai:

„V době, kdy jsem studoval na střední škole, nejvíce důrazu bylo kladeno na studium angličtiny, čínštiny a matematiky. V těchto hodinách také panovala pracovní atmosféra a studenti se na hodiny pečlivě připravovali, zatímco hodiny výtvarné a hudební výchovy byly zcela přehlíženy, jak ze strany pedagogů, tak ze strany studentů. Změnu přinesl až Li Shutong, který dokázal těmto hodinám dodat patřičnou důležitost. Studentů, kteří po skončení výuky cvičili na varhany a věnovali se malbě, stále přibývalo. Celým kampusem se nesl zvuk varhan, jako by se jednalo o specializovanou školu s uměleckým zaměřením.“⁴⁹

⁴⁹ Feng Zikai „Já a mistr Hong Yi“ *Wo yu Hong Yi fashi* 我與弘一法師 (1996).

8 Školské písně přelomu devatenáctého a dvacátého století – analýza

8.1 Liang Qichao – Vlastenecká píseň *Ai guo ge* 愛國歌

Liang Qichaova Vlastenecká píseň (viz [nahrávka číslo čtyři](#)) reprezentuje první stádium vývoje žánru školských písní. Liang je autorem textu, který připojil k již existující melodii (o jejímž původu nemáme žádné bližší informace). Tuto píseň Liang tvořil se záměrem učinit z ní novou čínskou hymnu, přičemž později tuto ideu zavrhl s odůvodněním, že text je příliš kultivovaný. Skutečným důvodem ale mohlo být i to, že s příchodem další generace autorů školských písní vzniklo mnoho skladeb, které se těšily mnohonásobně větší oblibě a Vlastenecká píseň tak upadla v zapomnění. Vlastenecká píseň však v mnohém předznamenala charakteristické rysy skladeb pozdějších období a její analýza tak představuje zajímavý bod vývoje školských písní.

Text písně se skládá ze čtyř slok, přičemž všechny opěvují krásy a význam Číny jako „největší země největšího kontinentu, která oplývá přírodními zdroji“. Text je určen k sylabickému zpěvu a jeho nepravidelnost odpovídá nepravidelnosti melodie. Na rozdíl od školských písní dalších období u Vlastenecké písně melodie nevyužívá reprízování. Nepravidelné je rovněž střídání tečkovaného rytmu s táhlými pasážemi. Text a melodie nejsou výrazně propojeny, pouze slovo „Čína“ je vždy podpořeno stoupavou melodií. Ve střední pasáži písně je nelogicky použito vybočení z tóniny F dur. Konec působí úsečně. Vlastenecká píseň patří k nejdelším školským písním, přičemž melodie je v důsledku kombinace několika odlišných rytmických figur těžko zapamatovatelná.

Vlastenecká píseň je především ódou na velkolepost Číny, která má v posluchačích posílit národní hrdost. Různá zvolání („Ó milovaný lide“ nebo „Ó velkolepá Číno“) přispívají k majestátnosti samotného textu, avšak bez náležitého nenásilného propojení s melodií nemohou být patřičně zdůrazněna.

Mnoho nedostatků této písně se později objevilo i u poučenějších autorů (úsečnost závěru, absence modulací, rytmická nejednotnost), ale zároveň je u písní dalších období vždy patrná snaha o plynulé propojení textu a melodie. U této písně v souvislosti s nedokonalým formálním rozvržením naplno vysvítá snaha sdělit poselství obsažené v textu zcela bez

přihlédnutí k estetickému rozměru hudební skladby. Absence propojení textové a hudební stránky byla možná jedním z důvodů, proč tato píseň upadla v zapomnění.

8.2 Písně Shen Xingonga

Charakter písní jednotlivých autorů úzce souvisí s cílovou skupinou, pro kterou jsou skladby určeny. V případě Shen Xingonga se v první řadě jednalo o žáky základních škol. Proto můžeme Shenovy písně charakterizovat jako rytmicky velice přehledné a melodicky plynulé. Písně jsou v naprosté většině diatonické a v durové tónině. Co se týče textové stránky, Shen Xingong dle svých slov dbal na průzračnost slov písní (Liu a Mason 2010: 45). Texty jsou srozumitelné (k tomu ostatně přispívá i využití baihua namísto wenyanu) a snadno zapamatovatelné. Velice dobře pasují k melodii a nejčastěji se týkají témat jako je potřeba demokratické revoluce, odvrhnutí feudalismu, přijetí západní věd nebo kultivace a samostudium.

V počátcích tvorby Shen pod vlivem studia v Japonsku používal japonské písně, u nichž pouze přepracoval text, později využíval písně evropské. K nejcennějším ale patří několik málo skladeb, u kterých využil originální melodie čínských písní. Některé melodie se Shenovi dokonce zalíbily do té míry, že je použil několikrát (například melodii *Paní Meng Jiang* 孟姜女 použil u písně Moucha *Cangying ge* 蒼蠅歌 a později i u písně Utrpení s podvazováním nohou *Chanjiao de ku* 纏腳的苦), což ale bylo i v souladu s praxí předcházejících období.

Jednou z nejznámějších školských písní tohoto období je Shen Xingongova Žlutá řeka *Huanghe* 黃河 (viz [nahrávka číslo pět](#)), která vznikla v souvislosti s vlnou čínského nacionalismu po Rusko-japonské válce. Autorem textu Žluté řeky je Yang Du 楊度.⁵⁰ Text volá po větší disciplíně, sebedosilování, patriotismu a zdůrazňuje provázanost činů a odhodlání jednotlivce s osudem celé Číny. Slova písně jsou zcela v souladu s představou Žluté řeky jako kolébky čínské civilizace, na jejíchž březích „vyrůstali učené muži dávnověku“. Text je možno rozdělit do tří tematických pasáží. Zprvke úvod popisující polohu a historický význam Žluté

⁵⁰ Yang Du 楊度 (1874-1932) byl čínský politik a spisovatel. Absolvoval studium politologie v Japonsku. Po návratu se stal senátorem a ředitelem Národního statistického úřadu. V roce 1922 se stal členem Kuomintangu a v roce 1929 vstoupil do Komunistické strany Číny (He 1980).

řeky. Za druhé popis krajiny v okolí Žluté řeky a závěrečná třetí část propojující současnost (osoba vypravěče) s minulostí (představa velkolepé armády putující oblastí kolem řeky).

I členění melodie kopíruje trojdílnou strukturu. Jednotlivé tematické úseky jsou podkresleny rozdílným nápěvem. Zatímco první část se snaží napodobit plynutí řeky mírně stoupavou melodií, která po chvíli opět klesá do uklidnění, druhá část popisující rozlehlou krajinu bez života využívá dlouhých not bez rytmických změn. Melodie třetí části koresponduje s obrazem armády vyražející do boje, hlavně díky výrazné rytmice často používající tečkovaného rytmu v poslední třetině skladby, která odkazuje k válečným bubnům a místy připomíná pochod. Do třetí části písně je rovněž situován melodický vrchol, podporující výzvu k vítěznému návratu armády. Trojdílnost písně je až příliš patrná i při poslechu, neboť jednotlivé úseky nejsou prokomponované. Zejména třetí díl, který je variací dílu prvního, působí příliš úsečně, což ale možná odpovídá Shenovu záměru, neboť se jedná o naléhavý výkřik vyzývající k vítěznému návratu z bitvy.

Několik prvků svědčí o záměru autora použít píseň jako učební materiál v základních školách. Například je v písni velice promyšleně použito pomlky, které nejenomže odpovídají členění textu, ale zároveň podporují frázování a v neposlední řadě umožňují interpretům pohodlný nádech. Rovněž některé pasáže písně mají očividně sloužit ke sjednocení sboru (několikrát opakování jednoho tónu).

Žlutá řeka se stala jednou z oblíbených písní i mnoha vzdělavců, například Huang Zi 黃字⁵¹ v předmluvě ke Sbírce Xingongových písní *Xingong changge ji* 心工唱歌集 píše, že Žlutá řeka je jeho nejoblíbenější písní, neboť je impozantní, hluboce vřelá a zcela odpovídá podstatě slov původní básně, což není u školských písní tohoto charakteru příliš často k vidění. I spisovatel Mao Dun 茅盾 tuto píseň zmínil v díle Studentská léta *Wo de xuesheng shidai* 我的學生時代, kde ji popisuje jako píseň se strhující a tragickou melodií, která se mu ještě v pozdějších letech velmi líbila (Mao Dun 1982: 12).

Žlutá řeka je součástí hodin hudební výchovy na čínských školách dodnes. Jedinou změnou je, že již není zapisována číselnou notací *jianpu*, ale notací linkovou. Pokud se Žlutá

⁵¹ Huang Zi 黃自 (1904-1938) byl čínský hudebník, který absolvoval studium psychologie na Oberlin College v Ohio a studium západní hudby na Yale University. Je autorem první čínské velké orchestrální skladby předešly *In Memoriam*. Po návratu do Číny působil jako učitel hudby na několika univerzitách a jeho žáky byli přední osobnosti modernizace čínské hudby jako He Luting 賀綠汀 a Liu Xue'an 刘雪庵 (Mittler 1997: 28).

řeka dostane na repertoár větších školních sborů, pak bývá jednoduchý klavírní doprovod přepracován pro menší orchestr.

Druhou nejznámější písní Shen Xingonga je Výcvik vojáků *Bingcao* 兵操, také znám pod názvem Chlapci musejí mít vysoké ambice *Nan'er yinggai zhiqi gao* 男兒應該志氣高 (viz [nahrávka číslo šest](#)). Tato píseň vznikla během jeho studií v Japonsku a patří tedy k úplným začátkům Shenovy tvorby, kdy ještě dával přednost japonským melodiím.

Lehce srozumitelný text popisuje průběh výcviku mladých vojáků, kteří, aby uspěli a byli v budoucnu užiteční celé Číně, musejí především disponovat vysokými ambicemi. Melodie na několika místech důmyslně podporuje text. Například onomatopoický popis zvuku bubnu, který provází celý výcvik, je zdůrazněn výraznou figurou v podobě čtyřech šestnáctinových not.

Melodie této písně působí na základě přílišného opakování stejné fráze poněkud neuceleně, k čemuž přispívá i vložení kontrastního dílu po čtvrté frázi, který není patřičně rozveden. Formální nedostatky však v nejmenším nebyly překážkou vysoké obliby Výcviku vojáků a píseň byla zařazena do sbírky *Xuexiao changge ji*, čímž se na dlouhou dobu stala náplní hodin hudební výchovy.

Charakteristickým rysem Shen Xingongových písní je bravurně zvládnutá technika spojení textu a melodie, která pravděpodobně byla i důvodem jejich mimořádné obliby. Tento fakt je ještě pozoruhodnější, uvážíme-li, že původní melodie mnohdy neodpovídají formálním zásadám kompozice.

8.3 Písně Zeng Zhimina

Zeng Zhimin se věnoval tvorbě školských písní zejména v době, kdy působil jako ředitel Šanghajské školy pro chudé děti. Tyto písně se ocitly i na repertoáru školního orchestru a sboru, jehož koncerty nebyly určeny široké veřejnosti, ale pouze rodičům žáků školy. U Zengových písní není zcela jisté, zda je autorem hudby i textů, každopádně jsou ve sbírkách vydávány pod jeho jménem.

V čínské i západní literatuře je Zeng vyzdvihován zejména jako autor teoretických pojednání, případně jejich překladu do čínštiny. To může být zapříčiněno tím, že Zengovy písně nejsou, zejména po hudební stránce, zdaleka tak propracované jako písně jeho současníků a často byly zamýšleny pouze jako doplňkový materiál pro ilustraci kompozičních zásad. Zeng Zhimin přitom ve většině teoretických děl a zejména v předmluvách k nim zdůrazňuje důležitost vzniku zcela nové a kvalitní čínské hudby, neboť současná čínská hudba byla zaostalá a netěšila se náležitě úctě ve společnosti.

Co se týče textů školských písní, Zeng v souladu s přesvědčením, že hlavní úlohou písní má být povzbuzení a výchova čínské mládeže, požaduje, aby byly jejich texty co možná nejsrozumitelnější a snadné k zapamatování. Zeng si v „Radě básníkům“ *Gao shiren* 告詩人 stěžuje, že současné školské písně s texty podle klasických básní jsou příliš sofistikované a studenti jim nerozumí, i když mají k dispozici dlouhý výklad, takže postrádají jakýkoli výchovný rozměr (v ZJYSLHB: 204).

Zeng je rovněž kritický k běžně převládající praxi začátku dvacátého století, kdy se k melodii evropské nebo americké písně přiřadil text čínské básně zcela bez přihlédnutí k tomu, zda jedno druhému charakterově odpovídá, takže často vznikala podivuhodná díla, která se absolutně nehodila pro potřeby vzdělávání, neboť se netěšila patřičné oblibě u posluchačů (Ibid). Zde Zeng pravděpodobně naráží na písně Li Shutonga, kde je kontrast mezi melodií a textem patrný nejvýrazněji.

Zeng Zhiminovy písně Námořní bitva *Haizhan* 海戰 (viz [nahrávka číslo sedm](#)) a Kdy prožrou *Heri xing* 何日醒 (viz [nahrávka číslo osm](#)) jsou dokladem toho, jak byl Zeng ovlivněn japonským nacionalismem (Liu a Mason 2010: 33). Jako autor textu k oběma písním bývá

někdy uváděn Xia Songlai (například v *Critical History of New Music in China*), jindy sám Zeng Zhimin (například ve sbírce *Xuexiao changge* ji z roku 1915).

Zeng u písně *Námořní bitva* využil téměř pravidelný text, kde se vyjma první osmislabičné fráze opakovaně střídá sedmislabičná a pětislabičná fráze. Sám tuto píseň použil jako ilustraci kompozičního principu vycházejícího z uspořádání částí čínských básní. Melodie by zde měla podporovat členění textu na začátek *qi* 起 (první dvě fráze), rozvinutí *cheng* 承 (následující dvě fráze), změnu *zhuan* 轉 (předposlední dvě fráze) a spojení *he* 合 (dvě poslední fráze).

Text začíná popisem scenérie před zahájením bitvy – „Bílé vlny dosahující k obloze s plujícími mlhavými mraky a plavidla císařského loďstva se chystají k bitvě.“ Následuje rozvedení – „Bitva se kvapem blíží – celé loďstvo je připraveno.“ Nyní přichází změna – „Příkaz byl vydán a vlajka stoupá, lodě se šikují do řady.“ Poslední část první sloky představuje spojení *he* – „Předvoj statečně vyráží vpřed, jako by vstupoval na území nikoho.“ Ve druhé sloce přichází krátký popis samotné bitvy, který je možno opět řadit k začátku *qi* – „Děla burácejí a stoupá dým, bitevní vřava děsí i samotného Vládce moří.“ Následuje rozvedení *cheng* – „V mžiku se vítr utiší a vlny zklidní, na moři opět nastal mír.“ Změnu *zhuan* signalizuje další text – „Neprátelské lodě jsou potopeny, generál utekl. Výkřiky „Sláva, sláva“ hlasitě zní“. V samotném závěru druhé sloky přichází opět spojení *he* – „Generálové i vojáci se vracejí, lid je obdivuje a ctí.“

Píseň *Námořní bitva* je melodicky i rytmicky prostá. Jako naprostá většina Zengových písní je i *Námořní bitva* dvojdílná. Celá píseň postrádá nápaditost v podobě modulace nebo jen vsunutí kontrastního dílu. Jednoduchý motiv je snadno zapamatovatelný a není rozvíjen příliš nápaditě. Přehození rytmu na začátku poslední fráze vybočuje z jinak plynulého metrického průběhu, pro který je charakteristická rytmická figura v podobě osmina s tečkou, šestnáctka a dvě osminové noty, která se v písni opakuje celkem osmkrát. Toto rytmické ozvláštnění však nemá oporu v textu (obzvlášť v případě druhé sloky). Překvapivé je, že část odpovídající změně *he* není v melodii nikterak zdůrazněna. Melodický vrchol je podobně jako v mnoha dalších Zengových písních situován na samý konec písně, což by spíše odpovídalo písní s jednou slokou, neboť návrat zpět k začátku melodie není takto dostatečně plynulý.

Text popisující okolnosti vedoucí k vítězství v námořní bitvě působí v kontrastu s lehkostí melodie poněkud bizarně, zejména porovnáme-li tuto píseň s tematicky podobně

laděnými školskými písněmi Zengových současníků (viz například Shen Xingongova píseň Žlutá řeka). Výrazná rytmiická figura je snad zamýšlena jako prostředek podporující vojenskou tematiku, ale vzhledem k její až přehnané jednoduchosti a příliš častému opakování je celkové vyznění nejisté.

Píseň Kdy prozírou *Heri xing* 何日醒 (viz [nahrávka číslo osm](#)) patří k typickým dílům Zeng Zhimina. Na první pohled je z nepravdivého rozmístění ligatur patrné, že melodie musela být upravena pro potřeby textu a ne naopak. Zeng zde opět využívá pravidelný text, v němž se opakovaně střídá sedm a pět slabik. Liu Jingzhi píše, že tato píseň byla inspirována japonskou písní Pan Nan Nankō (Liu a Mason 2010: 39), avšak ve sbírce *Xuexiao changge* je uvedeno, že autorem melodie využívající pentatoniku, kterou se Zeng inspiroval, je japonský skladatel z období Meidži Okuyama Tomoyasa. Jedná se o jeho píseň Rozloučení v Sakurai.

Zengova píseň má osm slok, které detailně popisují okolnosti průběhu Opiových válek. Každá sloka je věnována jednomu tématu a vždy končí zvoláním: „Kdy se naše strana probudí/ kdy naše strana prozře“, čemuž odpovídá i situování melodického vrcholu na konec písně. Píseň je trojdílná, přičemž každému dílu odpovídají dvě fráze oddělené pomlčkou, které jsou i v textu tematicky propojeny. Například u první sloky melodicky uzavřený první díl popisuje příliv opia do Číny a jeho tragické následky - „Když má dynastie nedostatky, pak je má i lid a ďábelské opium může přijít. Běda, naše rasa skoná, desetitisíce lidí čelí neštěstí.“ Slovo „skoná“ je melodicky podpořeno prodlouženým trváním (půlka oproti čtvrtovým notám ve zbytku prvního dílu). Druhý díl, který je variací dílu prvního, popisuje požadavky Nankingské smlouvy – reparace a otevření pěti přístavů (Šanghaj, Kanton, Ningpo, Fuzhou a Amoy). Bezvýchodnost situace je podpořena volbou vyšší polohy na začátku druhého dílu. V posledním díle je nejprve popsáno postoupení Hongkongu Velké Británii. Závěrečná fráze je tvořena otázkou – „Kdo se postaví do čela odboje, kdo naopak na podmínky přistoupí a kdy se naše strana probudí“. Další sloky popisují například zničení a vyrabování Letního paláce v roce 1860 a Boxerské povstání.

Pro Zengovy písně je charakteristická volba textů věnujících se závažnějším tématům, pro jejichž zhudebnění vybírá jednoduché melodie. Vzhledem k faktu, že většina písní byla určena malým dětem, hlavním kritériem se pro Zenga stala jejich snadná zapamatovatelnost a nenáročnost.

Přestože Zeng Zhimin sám byl kritikem nevhodné kombinace textu a melodie, nelze říci, že by všechny písně v tomto ohledu odpovídaly estetickým nárokům západního

posluchače. Například u druhé zde zmiňované píseň „Kdy prozřou“ lyrická melodie výrazně kontrastuje s tragickým textem.

Zeng Zhiminovy kompoziční záměry lze vyčíst i z názvů kategorií, do kterých rozřadil školské písně v pojednání *Yueli Dayi* 樂理大意. Například „písně podporující vojenské schopnosti“ *shangwu* 尚武, kam zařadil píseň Výcvik vojáků *Lianbing* 練兵 i Námořní bitvu *Haizhan* 海戰, nebo „vlastenecké písně“ *aiguo* 愛國 jako Dlouhá řeka *Yangzijiang* 揚子江 nebo „obdiv nového“ *chong xin* 崇新 reprezentovaný písní Nové Xin 新 a poněkud rozsáhlá kategorie „nazírání nového světa novým pohledem“ *yong xin yanguang guancha xin shijie* 用新眼光觀察新世界“, kam patří píseň Jarní cesta *Youchun* 游春. Z textů jednotlivých písní je patrné Zengovo přesvědčení, že Čína je v mnoha oblastech zaostalá. Proto je třeba v Číňanech probudit zájem o nové vynálezy současně se zdůrazňováním kulturní sounáležitosti čínského národa.

8.4 Písně Li Shutonga

Li Shutong vynikal v několika uměleckých disciplínách. Dodnes je v Číně oslavován jako výjimečný kaligraf, dramatik, autor poezie i textů týkajících se hudebního vzdělávání. Jeho písně se ihned staly všeobecně známými a těšily se oblibě zejména u mladých studentů. Velká část Li Shutongovy tvorby je ostatně populární ještě dnes. Li je autorem téměř stovky písní, u některých vytvořil text i melodii, jindy zkomponoval pouze melodii a buď vybral vhodný již existující text, nebo přizval jiného autora. Zejména v počátečním stádiu tvorby pak pouze kombinoval existující texty s existující melodií.

Feng Zikai se v předmluvě ke sbírce „Padesáti známých čínských písní“ *Zhongwen mingge wushi qu* 中文名歌五十曲 vyjádřil v tom smyslu, že důvodem, proč jsou západní písně tak oblíbené a šíří se do celého světa, je jejich překrásná melodie. Li Shutongova jedinečnost spočívala podle Fenga právě ve schopnosti kombinovat elegantní texty s krásnými melodiemi. Li Shutong byl podle něj jediným, kdo v Číně disponoval tímto nadáním (Feng 1932: 1).

Čínští hudební vědci věnující se hudbě na sklonku dynastie Qing většinou dělí Li Shutongovu písňovou tvorbu na tři tematické oblasti: písně vlastenecké *aiguo gequ* 愛國歌曲

(mezi nejznámější patří Píseň domoviny *Zuguo ge* 祖國歌, Moje vlast *Wo de guo* 我的國), lyrické písně *shuqing gequ* 抒情歌曲 (například Loučení *Songbie ge* 送別歌 nebo Začátek podzimu *Zaoqiu* 早秋) a písně filozofické *zheli gequ* 哲理歌曲 (například Padlý květ *Luo hua* 落花).⁵² Někteří čínští autoři zahrnují do dělení Li Shutongovy tvorby i další samostatné kategorie (například písně s texty klasické čínské poezie a novou melodií *Gu shici xin qu* 古詩詞新曲, písně propagující buddhismus *Hongfa gequ* 弘法歌曲 a další).⁵³

Li Shutong při výběru textů písní preferoval využití textů klasické čínské poezie (zřejmě i pod vlivem japonské praxe). I v případě, že byl sám autorem, je z textů patrná snaha přiblížit se již existujícím klasickým básním. Při výběru melodie Li naopak dával přednost západním skladbám. Například melodiím z italských oper ve stylu bel canto. Jeho oblíbeným skladatelem byl Vincenzo Bellini. Li často využil pouze základní motiv některé z árií, který zpravidla nebývá delší než několik taktů. Inspirací Li Shutongovi byly i melodie z oper Carla Maria von Webera, písně amerických skladatelů Stephena Fostera a Johna P. Ordwaye a lidové a dětské písně z Evropy i USA.

Li Shutong vydal pouze jednu sbírku obsahující jeho vlastní písně *Guoxue changge ji* 國學唱歌集 (vyšla v květnu 1905). Tato sbírka obsahuje celkem dvacet jedna Li Shutongových písní. V předmluvě k celé sbírce Li mluví o úpadku morálky v současné společnosti, který plyne i z nedostatku znalostí o vlastní kultuře. Veškeré písně jsou zaznamenány v číselné *jianpu* notaci, což byla v této době běžná praxe. Li Shutong ale později litoval rozhodnutí použít číselnou notaci, o čemž svědčí i jeho vyjádření ve článku *Záznam chyb minulosti Zuo fei lu* 昨非錄, který vyšel v roce 1906 v časopise *Yinyue xiao zazhi*: „Před deseti lety byla v japonských sbírkách písní běžně používána číselná notace, ale dnes se v rámci hodin zpěvu na základních školách dávno využívá notace linková. V Číně se číselná notace stále vyskytuje i v nově vydaných sbírkách písní a používá ji většina učitelů hudby ve školách, což není vhodné“ (v ZJYSLHB: 222). Sám prý napsal dopis svému nakladateli, aby z tohoto důvodu tuto sbírku znovu nevydával a stáhl již existující výtisky z prodeje. Sbírka *Guoxue changge ji* ale přesto vyšla koncem roku 1906 (Chen 2005: 56). Li Shutong blíže nespecifikuje důvody, proč je

⁵² Toto dělení přejímá například Xia 2007.

⁵³ Viz dělení u Chen 2005.

číselná notace méně vhodná než notace linková, ale zřejmě zde naráží na nepřehlednost zápisu (zejména u vícehlasých písní) v *jianpu* notaci.

Patnáct písní této sbírky obsahuje texty z Shijingu a Chuci Tyto texty Li Shutong doplňoval západními melodiemi (například ke zhudebnění textu *Xinglu nan* 行路難 použil melodii americké písně Rosa Lee, která získala popularitu především jako součást minstrelových představení).⁵⁴ Patnáct písní této části sbírky je rozděleno do pěti kategorií podle původu využitých textů: písně s texty ze Shijingu *yang pa* 揚葩, písně s texty z Chuci *yi sao* 翼騷, písně používající slova básní *shi xiu shi* 修詩, písně s texty básní *ci chi ci* 摘詞 a písně s texty básní žánru *kun deng kun* 登昆. Zbýlých šest písní Li opatřil vlastními texty. Tyto písně jsou ve sbírce zařazeny na konec a jsou chápány pouze jako doplněk písní předešlých. V konečném důsledku se ale tyto písně těšily mnohem větší popularitě než písně z první části sbírky. Představují i zajímavý bod z hlediska Liovy tvorby.

Například píseň Inkarnace Huashen 化身 (viz [nahrávka číslo devět](#)), představuje jeho první píseň s buddhistickým námětem.

Tuto píseň Li Shutong vytvořil v roce 1905 a přestože zpracovává buddhistické téma, Li k jejímu textu přiřadil melodii křesťanského chvalozpěvu *Nearer, My God, to Thee* od amerického skladatele Lowella Masona (1792-1872), což někteří čínští autoři pokládají (spolu s několika historkami o tom, jak se Li Shutong coby buddhistický mnich nezdráhal přijmout křesťany) za důkaz Li Shutongovy náboženské smířlivosti.

Li Shutongův text velice dobře odpovídá charakteru melodie. Fráze „radují se lidé i nebesa“ je podpořena melodickým vrcholem písně. Ústřední fráze „všechny bytosti jsou nesmrtelné“ díky umístění do samotného závěru písně zaznívá s patřičnou naléhavostí.

Li Shutong na rozdíl od svých současníků komponoval písně vícehlasé, často i s doprovodem klavíru. I píseň Inkarnace je určena pro čtyři hlasy, avšak zde Li pouze přejal zpracování původního chvalozpěvu, který je rovněž čtyřhlasý. Jímavá melodie využívá

⁵⁴ Minstrellová představení vznikla ve Spojených státech v průběhu devatenáctého století. Jednalo se o kombinaci zpěvu, tanců a komických scének předváděných většinou bělochy přestrojenými za černochoy. Často měly tyto show rasistický podtext. Tento první výlučně americký divadelní žánr zprostředkovával operu a další vyšší hudební žánry nižším vrstvám obyvatel. Minstrellová představení byla populární až do sedmdesátých let minulého století (Sweet 2000: 27).

čtyřdílný půdorys, přičemž poslední díl je totožný s dílem druhým, což zároveň s častým opakováním rytmických figur přispívá k zachování plynulosti melodie.

Li Shutong ve svých písních často využíval melodie křesťanských chvalozpěvů, a to zejména ve spojení s buddhistickými texty, což bylo důmyslné zejména proto, že melodie náboženských písní jsou vždy komponovány s cílem působit na nitro posluchačů (potažmo interpretů). Křesťanské zpěvy jsou v tomto ohledu díky své dlouholeté tradici, jedny z nejpropracovanějších a nejsostifikovanějších.

Podobně je tomu u písně *Láska Ai 愛*, kde Li Shutong podporuje myšlenku rovnosti pohlaví. Li Shutong u této písně opět použil melodii západního skladatele, a to chvalozpěv „Jesus love me“ od Williama Bradburyho.⁵⁵ Tato píseň se netěšila takové oblibě jako píseň Inkarnace.⁵⁶ Důvodem může být i přílišná jednoduchost melodie, která zároveň obsahuje dva zcela kontrastní díly, což nepřispívá k zachování její plynulosti.

U další písně ze sbírky *Guoxue change ji* Nářek vlasti *Ai zuguo* 哀祖國 použil Li Shutong melodii francouzské dětské písně Měsíční svit „Au clair de la Lune“ (viz [nahrávka číslo deset](#)).

V časopisech *Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌 a *Bai yang* 白陽, ve kterých Li působil jako šéfredaktor, vyšly pouze čtyři jeho písně. Dvě ze tří písní, které vyšly v časopise *Yinyue xiaozazhi* (Má vlast *Wo de guo* 我的國, Jarní závod *Chun jiao saipao* 春較賽跑 a Vrby u Velkého kanálu *Sui di liu* 隋堤柳) Li Shutong označil za písně výchovné *jiaoyu changge* 教育唱歌.

První z nich vyšla v několika sbírkách školských písní a těšila se velké popularitě i v Japonsku, o čemž svědčí i fakt, že se objevila v repertoáru koncertů a seminářů pořádaných Společností pro kultivovanou asijskou hudbu *Yaya yinyue hui* 雅亞音樂會.

Melodie druhé písně Jarní závod *Chun jiao saipao* 春較賽跑 pochází od německého autora Karla Gottlieba Heringa (1765-1853), konkrétně z dětské písně „Hopp, Hopp, hopp“.

⁵⁵ William Batchelder Bradbury (1816-1868) byl americký skladatel, který proslul jako autor mnoha populárních křesťanských hymnů. Harmonii a skladbu studoval v Německu, po návratu založil se svým bratrem Bradbury Piano Company. Je autorem několika sbírek písní určených pro zpěv v nedělní škole (Mason 1986).

⁵⁶ Soudím tak na základě prostudovaných vzpomínek na Li Shutonga, ve kterých tato píseň nebyla na rozdíl od písně předchozí zmíněna.

Tato píseň je jednou z mála, ve kterých se Li Shutong inspiroval nejenom původní melodií, ale i charakterem textu. Původní německá píseň je však určena nejmenším dětem, zatímco Li Shutongova verze byla zpívána i na vysokých školách. Chytlavá melodie využívá formální rozvržení typické pro lidové písně – malou třídlínnou formu s reprízou. Zvolání „Běž, běž, běž“ je vsazeno do rozloženého kvintakordu. Opakování osminových not v prostředním díle odpovídá popisu běžecského závodu.

Třetí píseň Vrby u Velkého kanálu *Sui di liu* 隋堤柳 se vymyká jak textem, tak celkovým charakterem. Sám Li Shutong k této písni připsal poznámku, která má interpretům přiblížit, jakým způsobem k provedení přistupovat: „žalostně a romanticky“ *aiyan* 哀艷. Jak zmiňuje Feng Zikai v předmluvě k Výboru Li Shutongových písní *Li Shutong gequ ji* 李叔同歌曲集, melodie původně pochází od Harryho Dacra,⁵⁷ konkrétně z písně *Daisy Bell*, která je také známá jako Bicykl pro dva. Li Shutong pro zhudebnění melancholického textu neobvykle zvolil radostnou melodii ve waltzovém rytmu.

Podle Antologie Li Shutongových písní 李叔同 - 弘一法師歌曲全集 představuje nejplodnější období Li Shutongovo života (co se týče tvorby školských písní) působení v Zhejiangu. V úctyhodném počtu dvaceti devíti školských písní, které zde Li vytvořil, přední místo zabírá píseň Loučení *Songbie ge* 送別歌, která je dodnes stálou součástí repertoáru mnoha hudebníků i díky četným přepracováním pro různé sólové nástroje.

Píseň Loučení *Songbie ge* 送別歌 (viz [nahrávka číslo jedenáct](#)) vytvořil Li Shutong v roce 1915 po návratu z Japonska. Inspiroval se tehdy v Japonsku velmi populární písní od skladatele Kyuukei Inudo 犬童球溪 s názvem Smutek z cesty *Ryoshu* 旅愁, která využívala melodii americké písně „Dreaming of Home and Mother“ z roku 1851, jejímž autorem byl John Pond Ordway.⁵⁸ Vzhledem k dobré dostupnosti všech tří verzí této písně je možné určit, jak se melodie a text písně v průběhu přenosu proměňovaly.

⁵⁷ Harry Dacre byl umělecký pseudonym britského skladatele Franka Deana (1857-1922). Složil více než šest set populárních písní, z nichž je bezesporu nejznámější píseň Daisy Bell. V roce 1895 založil vlastní hudební vydavatelství v Londýně Frank Dean and Co. (Gammond 1991: 142).

⁵⁸ John Pond Ordway (1824-1880) byl americký lékař, hudebník a hudební vydavatel. Vlastnil hudební vydavatelství v Bostonu, které především vydávalo jeho vlastní písně. Založil minstrellovou skupinu Ordway's Aeolians, která propagovala jeho písně po celých Spojených státech. Pro tuto skupinu tvořili písně přední američtí autoři a mnoho dodnes populárních písní vzniklo na Ordwayovu objednávku (například Jingle bells). V průběhu občanské války Ordway působil jako vojenský chirurg (Rice 1911: 44).

Písňe s podobnou tematikou jako *Dreaming of mother and home* (viz [nahrávka číslo dvanáct](#)) se ve druhé polovině devatenáctého století staly ve Spojených státech nadmíru oblíbenými, o čemž svědčí i jejich úctyhodný počet. Mezi nejznámější patří například *A Dream of My Motherland and My Home* od Stephena Fostera. Podobné písňe se staly součástí repertoáru minstrelových a vaudevillových skupin zejména v období Občanské války. K otázce mimořádné obliby těchto písní se vyjádřil neznámý autor předmluvy k největší sbírce melodií Stephena Forestera *The Melodies of Stephen C. Foster* z roku 1909: „Takovéto písňe se dotýkaly lidských srdcí a byly přitom tak lidské, že není divu, že jsou známé a oblíbené ve všech civilizovaných státech světa“ (Walker 1909: 16). Přestože v čínských pramenech je u písňe *Loučení* téměř vždy uvedeno, že zatímco v Americe už původní píseň nikdo nezná, v Číně se Li Shutongova verze těší obrovské popularitě, *Dreaming of Mother and Home* je v USA stále oblíbenou písní, která se dočkala obrovského množství přepracování. K nejznámějším patří variace na téma této písňe pro klavír od E. J. Mergena z roku 1921.

Ordwayova píseň byla určena pro sólový zpěv s doprovodem klavíru. Píseň využívá malou trojdílnou formu s reprízou, přičemž závěrečný díl se opakuje a přebírá funkci refrénu. Text písňe ve dvou slokách popisuje radostné vzpomínky na domov jako místo dětských her, kam je vždy možné se vrátit. Jednotlivé fráze nejsou dostatečně melodicky odsazeny, čímž dochází k nepřirozenému spojování tematicky odlišných úseků. Rovněž náhodně rozmístěné synkopické přehození rytmu působí násilně. Největším nedostatkem písňe je však nedostatečné propracované spojení jednotlivých slabik textu s melodií, které vyplývá už z nepravdivého počtu slabik v jednotlivých frázích, které by však měly odpovídat stejné melodii. V Ordwayově písni je například závěrečné slovo *matka* přiřazeno k rytmické figuře osminová nota a čtvrtěová nota s tečkou, což vede k nepřirozenému zdůraznění druhé slabiky slova, a je tak narušena plynulost zpěvu.

Japonská verze vydaná poprvé v roce 1904 přejímá melodii i klavírní doprovod zcela beze změny. Odlišný je pouze text, který popisuje stesk, který cestovatele zasáhne v průběhu putování. Je zde ale stále obsažen motiv vzpomínek na domov a rodiče. Píseň má v souladu s původní verzí dvě sloky.

Li Shutongova verze *Loučení* se od obou verzí v mnohém liší. V předmluvě ke kompletní sbírce Li Shutongových skladeb měla píseň pouze jednu sloku, další sloky byly postupně přidávány a není zcela jisté, kdo byl jejich autorem. Li v textu písňe využil motiv

oblíbený v klasické čínské poezii. Nejedná se o vzpomínky cestovatele na domov, ale o popis rozloučení, které cestě předchází.⁵⁹

Motiv Loučení se objevuje v mnoha čínských básních, například Wang Weie 王維, Li Boa 李白 nebo u Meng Haorana 孟浩然, jejichž texty Li rovněž při kompozici školských písní využíval. Li Shutong v textu použil několik motivů, které se tradičně objevují ve spojitosti s odchodem přítele – například západ slunce, zvuk flétny vyprovázející přítele nebo osamocené pití vína. Text je pravidelný, což je jedním z důvodů, proč lépe souzní s melodií písně. Zatímco v původní americké verzi je text násilně vpasován do jednotlivých melodických frází, v japonské i čínské verzi je text s melodií spojen zcela harmonicky a plynutí melodie není nikterak narušeno přiřazeným textem. V Li Shutongově verzi k tomu přispívá i přidání ligatur a snížení počtu slabik, které plynutí textu podporují a jednotlivé fráze jsou tak výrazněji odsazeny.

Nejpatrnější změna se týká rozpracování původního klavírního doprovodu. Li Shutong zřejmě neměl k dispozici zápis původního Ordwayova doprovodu a vytvořil tedy novou verzi, která v mnohém předčí verzi původní, například změnou rytmizování doprovodu v refrénu.

Pokud porovnáme všechny tři existující verze této písně, dojdeme nutně k závěru, že přestože se od sebe po stránce melodie liší zcela minimálně, po stránce textové jsou zcela odlišné. Hlavním rozdílem je pak způsob včlenění textu do hudby. Nejsofistikovanější je v tomto ohledu verze Li Shutongova, která dodnes patří k oblíbeným skladbám i na čínských konzervatořích. Zde se kromě koncertních provedení dočkala i několika přepracování pro sbory a západní i čínské hudební nástroje.

Li Shutongův odchod do ústraní poté, co se stal buddhistickým mnichem, neznamenal konec jeho skladatelské dráhy. Dva Li Shutongovi studenti Xia Mianzun 夏丐尊⁶⁰ a Liu Zhiping 劉質平⁶¹ v létě roku 1929 navštívili Li Shutonga a stěžovali si na úpadek současné

⁵⁹ Li Shutong je autorem několika dalších písní využívajících tematiku loučení, například *Dar na rozloučenou Liubie* 留別 (viz [nahrávka číslo třináct](#)).

⁶⁰ Xia Mianzu 夏丐尊 (1886-1946) byl čínský intelektuál a esejista. V roce 1901 získal titul bakaláře xiucai 秀才. O rok později nastoupil na Šanghajskou čínsko-západní univerzitu *Shanghai zhongxi xueyuan* 上海中西學院. V roce 1905 studii zanechal a odjel studovat do Japonska. S Li Shutongem se seznámil během pedagogického působení v Zhejiangu, kde vyučoval čínštinu. Později se stal podporovatelem Hnutí za novou kulturu. V roce 1924 přeložil do čínštiny dětský román italského spisovatele Edmonda De Amicise *Srdce* (Kiely 2010: 208).

⁶¹ Liu Zhiping 劉質平 (1894-1978) studoval na První Zhejiangské pedagogické univerzitě, kde se seznámil s Li Shutongem. Hudbu studoval v Tokiu. Po návratu společně s Feng Zikaiem založil specializovanou

hudby. Kritizovali svého učitele za to, že se předčasně stal buddhistickým mnichem, neboť mohl svými školskými písněmi přispět ke kultivaci charakteru mnohých studentů. Li Shutong jim dal zapravdu a slíbil, že vytvoří několik písní vhodných ke zpěvu ve školách. Takto vzniklo pět školských písní ze sbírky Obroda *Qingliang* 清涼, jejichž cílem mělo být „očistění světa překypujícího nemravnými zvuky“ (Chen 2007: 89). Li Shutong nejprve vytvořil texty písní, jež byly silně inspirovány buddhismem a obsahovaly mnoho těžko srozumitelných pasáží. Toho si byl vědom i sám Li a proto navrhl, aby byly písně opatřeny komentářem od vzdělaných buddhistických mistrů, který by osvětlil skutečný význam slov písní a zároveň by je přiblížil mladým studentům. Tento komentář je podle Li Shutonga nutné se studenty nejprve probírat v rámci hodin hudební výchovy, pak teprve lze přistoupit k nácviu samotné písně. I přes tato opatření mají být písně určeny starším studentům, kteří jsou schopni ocenit jejich kvality (Ibid). Zhudebnění textů svěřil Li Shutong svým bývalým studentům, zejména Liu Zhipingovi.

Zbytek Li Shutongových písní se objevil pouze jako součást jiných výborů a sbírek, zejména „Padesáti známých čínských písní“ *Zhongwen mingge wushi qu* 中文名歌五十曲 z roku 1927 (sbírku zkomponoval Feng Zikai 豐子愷), „Výboru čínských lidových písní“ *Zhongguo mingge xuan* 中國民歌選 z roku 1928 (od Qian Juntaa 錢君匋) a „Výboru Li Shutongových písní“ *Li Shutong gequ ji* 李叔同歌曲集 z roku 1958 rovněž od Feng Zikaie. Největší sbírka Li Shutongových děl *Li Shutong – hong yi fashi gequ quanji* 李叔同 - 弘一法師歌曲全集 vyšla v roce 1990 a obsahuje celkem 74 písní.

pedagogickou univerzitu v Šanghaji. V roce 1920 se stal hudebním redaktorem časopisu *Meiyu* 美育. Vydal řadu sbírek a učebních materiálů určených pro výuku hudby na všech typech škol (Sullivan 2006: 108).

9 Školské písně v období Májového hnutí

Modernizace hudby v období Májového hnutí byla podporována předními vzdělanci doby, neboť hudba byla, podobně jako například literatura, i v tomto období chápána jako příhodný nástroj k výchově, formování morálních zásad i prohlubování nacionálního citění. V době Májového hnutí mnohonásobně vzrostly veškeré hudební aktivity včetně pořádání koncertů, vydávání nových skladeb tiskem i vzniku kurzů hry na hudební nástroje. Tyto aktivity byly zpočátku spojeny s Pekingskou univerzitou. Kolem roku 1927 se ale centrum hudebního dění přesunulo do Šanghaje (Jones 2001: 35).

Májové hnutí znamenalo především větší příklon k západní hudbě, která už byla ztotožňována s hudbou moderní. V této době bylo odvrženo vše tradiční, včetně tradiční čínské hudby. Nespokojenost s pozicí Číny v rámci světového uspořádání po první světové válce se projevovala příklonem k nacionalismu. Kromě něj se hlavní náplní Nové hudby stal boj o demokratizaci Číny a přijetí nových životních hodnot, a to hodnot inspirovaných Západem (Liu a Mason 2010: 186).

Poprvé vznikaly protestní písně, které se inspirovaly školskými písněmi i revolučními písněmi pocházejícími ze Západu (zejména těmi spojenými s Říjnovou revolucí v Rusku) a plynule navázaly na tradici zpěvu školských písní při politických shromážděních.⁶² Politické, společenské a intelektuální procesy v období Májového hnutí přinesly i změny v oblasti hudby. Mnoho předních intelektuálů činných na poli literatury a kultury se věnovalo i hudbě a to zejména propagaci nové hudby ovlivněné hudbou západní. Patřili mezi ně například Zhao Yuanren, Cai Yuanpei, Xiao Youmei nebo Feng Zikai. Májové hnutí propagovalo vědecký přístup k hudbě a zcela odvrhovalo tradiční čínskou tvorbu (Wang 1994: 155).

Cai Yuanpei rovněž přispěl k systematizaci studia západní hudby tím, že v roce 1919 při Pekingském hudebním institutu *Beijing daxue yinyue yanjiu hui* 北京大學音樂研究會 zavedl tzv. reformní hudební skupiny, které měly za úkol představovat západní hudbu čínským studentům. Tento institut se věnoval i pořádání hudebních studijních programů pro učitele

⁶² Důležitost zpěvu těchto písní si později uvědomoval i Mao Zedong, který pověřil Li Qiushia kompilací sbírky revolučních písní *Geming geji* 革命歌集 vhodných pro sborový zpěv při shromážděních. Později se tyto písně staly i součástí výcviku vojáků.

základních a středních škol, což vedlo k nárůstu počtu škol napříč Čínou, které nabízely v rámci studijních programů i studium hudby a hry na nástroje (Cao 1998: 15).

Západní hudba se v očích intelektuálů období Májového hnutí a Hnutí za novou kulturu stala synonymem moderní a vyspělé kultury (Liu a Mason 2010: 201). První vlna moderního čínského nacionalismu se v oblasti školských písní projevila především v nových melodiích převzatých z čínských lidových písní, dětských písní a jejich propojení se západními revolučními písněmi nejčastěji pocházejícími z Ruska. Hlavním tématem písní se stalo národní ponížení a zpěv písní byl podporován předními vzdělanci jako nezbytná součást utváření moderního národa. Přestože se komponování školských písní věnovali přední skladatelé doby, melodiím těchto písní byla věnována jen malá pozornost. Hlavní roli stále hrál text písní (Xia 2007: 139).

Kromě protestních a revolučních písní vycházejících ze školských písní tak, jak je tvořili Shen Xingong a Zeng Zhimin, vzniká v následujícím období i nový žánr písní uměleckých *yishu gequ* 藝術歌曲.

9.1 Xiao Youmei – Otázka *Wen* 問

Xiao Youmei 蕭友梅 (1884–1940) je typickým představitelem skladatele období od Májového hnutí do vypuknutí Protijaponské války. Byl absolventem konzervatoří v Tokiu, Lipsku a Berlíně. Stejně jako mnoho dalších skladatelů tohoto období i on se po návratu z Evropy věnoval převážně hudebnímu vzdělávání – jednak působil jako učitel hry na klavír v nově založených čínských konzervatořích a jednak se věnoval sestavování vhodných učebních materiálů.

Většinu Xiao Youmeiovy tvorby představují jednohlasé i vícehlasé písně, které po vzoru školských písní vycházely v četných sbírkách, z nichž k nejznámějším patří „První sbírka moderní hudby“ *Jinyue chují* 近樂初集 z roku 1922, třídílná „Sbírka písní“ *Geji* 歌集 z roku 1924. (Liu a Mason 2010: 103). Přestože písně tohoto období ve snaze upozornit na vyšší úroveň použitých kompozičních technik nejsou již označovány jako písně školské, ale jako písně umělecké, byly rovněž určeny k didaktickému využití ve školách a jak uvidíme

v následující ukázce, přejaly několik charakteristických rysů písní školských. Naprostá většina Xiaových písní byla opatřena texty od Yi Weizhaie, který patřil ke známým autorům písní *ci*.

Jednou z nejznámějších Xiaových písní je Otázka *Wen* 問 (viz [nahrávka číslo čtrnáct](#)), která rovněž využívá text, jehož autorem je Yi Weizhai. Píseň vznikla v roce 1922 a vyšla v „První sbírce moderní hudby“ *Jinyue chui*.

Text poukazující na neúprosnost plynutí času zároveň vyzývá k nutnosti trpělivě snášet příkoří, která nám osud staví do cesty. Komplikovaný text s množstvím dlouhých frází vede ke zhudebnění ve formě nekonečných ligatur, které vyžadují provedení zkušenějšími interprety. Jako mnoho dalších písní ze třicátých let i Otázka již neobsahuje pouze sylabický zpěv, což souvisí i s využitím vyššího rozsahu melodie, neboť realizace vyšších poloh je díky setrvání na jedné samohlásce výrazně snadnější. Xiao zde použil jeden ze svých oblíbených prvků – trioly. Ty nejsou chápány pouze jako ozdoby, nýbrž jako plnohodnotná součást skladby, na kterou je v souvislosti se sylabicky přiřazeným textem kladen velký důraz. Oproti předcházejícím obdobím je zde poprvé věnována pozornost dynamice i drobným nuancím provedení jako je agogika, zpomalení atd. Xiao využíval k zápisu linkové notace a písně jsou vždy podle západních vzorů opatřeny tempovým označením. Klavírní doprovod písně je velice jednoduchý a kopíruje hlavní melodii, přičemž jsou zde několikrát využity arpeggia podporující melancholickou náladu písně.

Xiao Youmei studoval hudbu v Německu, tedy v zemi, kde má své kořeny romantická píseň, avšak i v jeho tvorbě je patrné nedostatečné zvládnutí zásad kompozice písní, především v oblasti formálního rozvržení. Například volba rytmicky příliš kontrastních vzorců, které narušují plynulost melodie, je jasným dědictvím školských písní. Přestože umělecké písně kladou oproti písním školským větší důraz na estetické kvality samotné melodie, textová stránka hrála v očích posluchačů i interpretů stále významnou roli, a to především v souvislosti s požadavkem na její srozumitelnost. Přílišná náročnost textů Xiaových písní je uváděna jako důvod jejich menší obliby. I Xiao Youmeiova tvorba obsahující především vícehlasé písně potvrzuje, že Li Shutongovy nesmělé pokusy o několikahlasé zpracování školských písní předznamenaly skladby následujících období, které na ně v mnohém navázaly.

10 Další vývoj písní

Školské písně a jejich včlenění do vzdělávacího systému se staly vzorem pro písně revoluční, které byly rovněž komponovány předními skladateli a byly určeny ke sborovému zpěvu na politických shromážděních. Zatímco v období vlády Mao Zedonga byla hlavním tématem těchto písní důležitost úlohy Komunistické strany v budování nové Číny, od osmdesátých let do současnosti vrcholní čínští představitelé podporují včlenění vhodných populárních písní do vzdělávacího plánu. Tyto populární písně už se zdaleka neomezují pouze na ty čínské provenience, po roce 2000 se největší popularitě těší písně z Taiwanu a Spojených států. I tyto písně jsou vybírány pouze na základě ideologických kvalit jejich textu, takto se například do učebnic pro základní a střední školy dostala píseň Michaela Jacksona „We are the world“, která má podporovat ideu celosvětového míru, jehož nezbytným předpokladem je harmonická společnost (Ho Wai-chung 2011: 128). Využívání populárních písní jako prostředku působení na uvažování a charakter obyvatel Číny, přestože nepochybně má své kořeny i v konfuciánském chápání hudby jako prostředku, kterým je možno formovat morální kvality člověka, je především logickým pokračováním trendů, které byly nastoleny na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

Závěr

Školské písně představují hudební žánr, který stojí na počátku modernizace čínské hudby. Tomu odpovídá jak charakteristika samotných písní, tak profil jejich autorů. Stejně jako se u nápěvů i textů projevuje střet tradičních představ o úloze hudby a snah o šíření nových společenských hodnot ze Západu i autoři těchto skladeb patří k první generaci studentů zahraničních škol, kteří zároveň absolvovali i některou z úrovní císařských zkoušek. Střet mezi tradicí a modernitou je ostatně patrný i v kontrastu požadavků hudební tvorby v teoretických pojednáních těchto autorů s konkrétními díly, přičemž, přestože většina skladatelů se přiklání k různé míře „pozápádnění“ čínské hudby, zejména z formální stavby jednotlivých písní je patrné, nakolik jsou estetické představy autorů stále zakořeněny v čínské hudební tradici.

Je překvapivé, že školské písně byly doposud zmiňovány výhradně ve dvojím kontextu. Zatímco západní badatelé zmiňují tyto písně v souvislosti s pronikáním západní hudby do Číny, čínští autoři vyzdvihují didaktický rozměr tohoto žánru. Minimum pojednání však bylo věnováno hudební stránce těchto písní, zejména pak jejich hudební analýze. Přitom jediné takováto analýza může ukázat, jakým způsobem se žánr školských písní podílel na formování čínského hudebního vkusu a které prvky přetrvávají v hudební tvorbě až do dnešních dob. Rovněž charakteristika školských písní výhradně jako prvního žánru kombinujícího západní a čínskou hudbu není zcela přesná. Pomineme-li, že takováto kombinace se již v různé míře vyskytla u misionářských hymnů i vojenských písní, kromě západní hudby se do školských písní promítla i hudba japonská, potažmo estetické cítění a požadavky japonských intelektuálů usilujících o modernizaci japonské hudby. Západní melodie, které čínské písně využívaly, přicházely do Číny zprostředkovaně přes Japonsko. Právě proto mezi nejčastějšími figurují melodie americké, francouzské a německé.⁶³

Čínský pohled zdůrazňující výchovný rozměr školských písní vychází z propojení písní a vzdělávacího systému. Je skutečně pravda, že na počátku tvorby školských písní stojí snaha o působení na smýšlení posluchačů, avšak právě na základě pečlivého výběru textů písní a promyšleného zařazení skladeb do výukových plánů dochází i k výraznému dlouhodobému

⁶³ Americké písně představil v Japonsku Luther Mason, který byl povolán jako konzultant Ministerstva školství při tvorbě nového vzdělávacího plánu (Melvin 2004: 87). Německá romantická hudba byla v Japonsku chápána jako základ evropské klasické hudby a francouzská moderní hudba využívala prvky blízké hudbě japonské.

formování estetických požadavků posluchačů v oblasti melodie. V čínském prostředí je však pozornost věnována pouze textové stránce písní, která je rovněž i hlavním kritériem hodnocení kvality písní.

Je otázkou, nakolik můžeme hovořit o naprosté jednotě žánru školských písní. I na základě rozboru písní čtyř nejvýznamnějších autorů školských písní je možno vymezit tři období tvorby tohoto žánru, zároveň tvorba tří nejznámějších skladatelů školských písní představuje i tři rozdílné přístupy ke kompozici. Liang Qichaova hudební tvorba byla silně poznamenána mimohudebními záměry a nedostatečným hudebním vzděláním. Liang kladl důraz především na text písní, přičemž často nevolil dostatečně chytlavé melodie a rovněž příliš násilně propojoval nápěv s melodií. Zeng Zhimin byl zastáncem úplné westernizace čínské hudby a propagátorem vzniku nové hudební teorie. Jeho školské písně vycházely jako součást teoretických pojednání, a přestože měly představovat vzor vhodných kompozičních technik, často nejsou po formální stránce i co se týče propojení textu a melodie zcela zvládnuty. Překvapivé je, že Zengovy písně využívají náročnější texty často s historickými tématy, přestože byly primárně určeny dětem v předškolním věku. Shen Xingongovy písně využívají velice srozumitelné texty v baihua, které jsou i vhodně zkombinovány s melodiemi. Témata textů ukazují Shen Xingongův záměr propagovat západní kulturu i nové životní hodnoty. Jak obliba těchto písní ukazuje, formální nedostatky nebyly v očích posluchačů nejmenší překážkou. Jsou to však právě tyto prvky (nelogické rytmické změny, absence modulace, nepravidelná struktura), které přetrvaly v čínských písních v průběhu celého dvacátého století. Nejsofistikovanější písně pocházejí od Li Shutonga. Ten na rozdíl od svých současníků preferoval texty vycházející z klasické poezie a složité filozoficky laděné texty, které byly těžko srozumitelné i samotným studentům. Li vybíral tyto texty velice pečlivě, o to bizarněji působí některé skladby využívající taneční a živé melodie v kombinaci s melancholickými a myšlenkově obsažnými texty. K největším přínosům Liových písní patří vícehlas. Přestože Li často pracuje pouze se stavbou hlasů na stupních kvintakordu, je prvním, kdo se pokouší o náročnější zpracování písní, což svědčí i o příklonu k estetickému rozměru skladeb. Zatímco písně Zeng Zhimina a Shen Xingonga představují základ pozdějších písní protestních a revolučních, na Li Shutonga navázali autoři uměleckých písní. Mezi nimi například Xiao Youmei. Přestože Xiao byl oproti všem předcházejícím autorům důkladně hudebně vzdělán i jeho písně přejímají některé formální nedostatky skladeb z předcházejících období. Celková

nevyváženost písní spolu s využíváním příliš výrazných rytmických figur patří k těm nejvíce patrným.

Školské písně a jejich začlenění do vzdělávacího systému v pozdějších obdobích inspirovalo nové typy písní, které se rovněž šířily tiskem a rovněž se staly nositeli ideologie. Melodie těchto písní často přejímaly původní melodie písní školských, přepracovány byly pouze texty, vždy v souladu s potřebami doby. Některé školské písně byly zpívány i v pozdějších obdobích v rámci politických manifestací a shromáždění, populární byly zejména ty písně, jejichž texty se vztahovaly k obecnějším vlasteneckým motivům, neboť ty nebylo třeba přepracovávat (například Shen Xingongova Žlutá řeka).

Po vzniku prvních čínských konzervatoří se školské a revoluční písně staly povinnou součástí tvorby všech významných skladatelů, kteří se rovněž museli potýkat s trendem, jenž žánr školských písní nastolil, a to s hodnocením kvality písní pouze podle jejich textové stránky. Skladatelé byli nuceni zasazovat text do zcela primitivních melodií, které se měly především podobat melodiím původních písní školských. Upřednostňování textu před melodií přežívá až do současnosti, například při výběru vhodných populárních písní, které mají být zařazeny do vzdělávacího plánu. Školské písně jsou do školních osnov řazeny stále a jejich zpěv je nadále velmi akcentován i mimo prostory škol. Často se například vyskytují v repertoáru sborů, orchestrů i sólistů, jsou součástí televizních i divadelních vystoupení. Přestože se zdá, že v souvislosti se změnou preferencí mladé generace čínských studentů v budoucnu převezmou roli školských písní nová populární díla, jak ukazuje výše zmíněný příklad se skladbou Michaela Jacksona i výběr těchto písní bude vycházet z požadavků hudební tvorby, které byly nastoleny na počátku dvacátého století v souvislosti s písněmi školskými.

Seznam použité literatury

Prameny

DI Jiulie [Julia B. Mateer] 狄就烈. 1872. “Shengshi pu yuan xu” 《聖詩譜》原序. In: Zhang Jingwei 張靜蔚 ed., *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian* 中國近代音樂史料彙編, Beijing: Renmin yinyue chubanshe 音樂出版社, 93-96.

FEI Shi 匪石 [pseud.]. [1903]. “Zhongguo yinyue gailiang shuo” 中國音樂改良說. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

FENG, Zikai 豐子愷 a Luohen QIU 裘蘿痕. *Zhong wen ming ge wu shi qu* 中文名歌五十曲. Shanghai: Kai ming shudian 開明書店, 1932.

LI, Shutong 李叔同. *Li Shutong: Hongyi fa shi ge qu quan ji* 李叔同: 弘一法師歌曲全集. Shanghai: Yinyue chubanshe 音樂出版社, 1990.

LI, Shutong 李叔同. [1906]. *Yinyue xiao zazhi xu* 音樂小雜誌. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

SHEN, Xingong 沈心工. *Chong bian xuexiao changge san ji* 重編學校唱歌集. Shanghai: Shangwu yinshu guan 商務印書館, 1912.

SHEN, Xingong 沈心工. [1912]. *Chongbian xuexiao changgeji* 重編學校唱歌集. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

SHEN, Xingong 沈心工. [1905]. *Xiaoxue changge jiaoshou fa* 小學唱歌教授法. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

SHEN Xingong 沈心工. *Xin gong changge ji* 心工唱歌集. Shanghai: Zhu zhe kan 著者刊, 1937.

XIAO, Youmei, 蕭友梅 Lingqun CHEN 陈聆群. *Xiao Youmei yinyue wenji* 蕭友梅音樂文集. Shanghai: Shanghai yinyue chubanshe 上海音樂出版社, 1990.

ZENG, Zhimin 曾志忞. [1904]. *Gao Shiren* 告詩人, *Jiaoyu changge ji xu* 教育唱歌集. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

ZENG, Zhimin 曾志忞. [1903]. *Yueli Dayi* 樂理大意. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

ZENG, Zhimin 曾志忞. [1904]. *Yinyue Jiaoyu Lun* 音樂教育論. In *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian*, 1840-1919 中國近代音樂史料彙編 1840-1919. Compiled by Zhang Jingwei. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 音樂出版社, 1998.

ZHANG, Jingwei. *Zhongguo jindai yinyue shiliao huibian* 中國近代音樂史料彙編, 1840-1919. Di 1 ban. Beijing: Renmin yinyue chubanshe 音樂出版社, 1998.

Literatura

ABRIL, Carlos. Functions of a National Anthem in Society and Education: A Sociocultural Perspective. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. 2007, (172), 69-87.

BARMÉ, Geremié. *Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BEEGLE, Amy. *Patriotism and Music Education in the United States of America: Proceedings of the Fifth Asia-Pacific Symposium for Music Education Research*. 2005.

BORN, Georgina a David HESMODHALGH. "On Difference, Representation, and Appropriation in Music" In: BORN, Georgina a David HESMODHALGH. *Western Music and Its Others*, Los Angeles: University of California Press, 2000.

BROKAW, Cynthia a Christopher A. REED. *From Woodblocks to the Internet: Chinese Publishing and Print Culture in Transition, Circa 1800 to 2008*. Leiden: BRILL, 2010.

CAO, Benye. *Tradition and Change in the Performance of Chinese Music*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

CAO, L. a D. F. MA, *Yinyue jiaoyu jianshi*, in Putong Xuexiao jiaoxue, edited by L. Cao, Shanghai: Shanghai Educational Publisher, 1996.

CAVE, Peter. The Inescapability of Politics? Nationalism, Democratization and Social Order in Japanese Education. In: LALL, Marie a Edward VICKERS. *Education as a Political Tool in Asia*. Oxon: Routledge, 2009.

CVRČKOVÁ, Lenka. „Xian Xinghai a modernizace čínské hudby ve 20. až 40. letech 20. století“. Nepublikovaná bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha, 2015.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1974.

DUKE, Benjamin C. *The History of Modern Japanese Education: Constructing the National School System, 1872-1890*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.

FENG, Wenci 馮文慈. *Zhong wai yinyue jiaoliu shi* 中外音樂交流史. Zhangsha: Hunan jiao yu chu ban she, 1998.

FENG, Zikai 豐子愷. *Wo yu hong yi fa shi* 我與弘一法師. Taipei: Hong fan 洪範, 1996.

FLINN, Frank K. *Encyclopedia of Catholicism*. New York: Infobase Publishing, 2007.

FOSTER, Stephen Collins. *The melodies of Stephen C. Foster*. Pittsburgh: T.M. Walker, 1909.

GALLIANO, Luciana. *Yōgaku: Japanese music in the twentieth century*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002.

GAMMOND, Peter. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford: Oxford University Press., 1991.

GILD, G., *Dreams of renewal inspired by Japan and the West: early 20th century reforms in Chinese music*, Chime, 12-13, 1998, 101-11.

GILD, Gerlinde. “*The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology under Western Impact*”. In: Michael Lackner and Natascha Vittinghoff eds., *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*. Leiden and Boston: Brill, 2004.

GOLDMAN, Merle. a Leo Ou-fan. LEE. *An intellectual history of modern China*. New York: Cambridge University Press, 2002.

GONG, Hongyu 宮宏宇. *Protestant Missionaries and School Music Education in Late Qing China – The Case of Julia B. Mateer*. CHIME, 18-19, 2011.

HAMMOND, Paul G. 1985. “*Jesse B. Aikin and The Christian Minstrel*”. In: *American Music*, vol. 3, no. 4, 442-51.

HE, Hanwen 何汉文 a Maizhi DU 杜迈之, ed. *Yang Du zhuan* 楊度傳. Hunan: Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 1979.

HEINE, Steven a Charles S. PREBISH, ed. *Buddhism in the Modern World: Adaptations of an Ancient Tradition*. New York: Oxford University Press, 2003.

HO, Wai-chung. A Historical Review of the Social Dynamics of School Music Education in Mainland China: A Study of the Political Power of Popular Songs. In: SMITH, Gareth Dylan a Zack MOIR. *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*. Oxon: Routledge, 2017.

HO, Wai-chung. Westernization and social transformation s in Chinese music education 1895-1949. In: RAFTERY, Deirdre a David CROOK. *History of Education: Themes and Perspectives*. Oxon: Routledge, 2016.

HO, Wai-chung. *A Historical Review of the Social Dynamics of School Music Education in Mainland China: A Study of the Political Power of Popular Songs*. In: SMITH, Gareth Dylan a Zack MOIR. *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*. Oxon: Routledge, 2017.

HO, Wai-chung. *School Music Education and Social Change in Mainland China, Hong Kong and Taiwan*. Leiden: BRILL, 2011.

HUMPHREYS, Jere. Senior Researcher Award Acceptance Address: Observations About Music Education Research in MENC's First and Second Centuries. *Journal of Research in Music Education*. 2006, **54**(3).

HYATT, Irwin T. Jr. The Missionary as Entrepreneur: Calvin Mateer in Shantung. *Journal of Presbyterian History*. 1971, **49**(4), 303-27.

CHEN, Janet Y. *Guilty of Indigence: The Urban Poor in China, 1900-1953*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

CHEN, Jingye 陳淨野. *Li Shutong xuetang yuege yanjiu* 李叔同學堂樂歌研究. Beijing: Zhonghua shuju 中华书局, 2007.

CHEN, Wei. 陳偉. “Zhongguo jidujiao shengshi fazhan gaikuang” 中國基督教聖詩發展概況 In: Zhongyang yinyue xueyuan xuebao 中央音樂學院學報 (Journal of the Central Conservatory of Music), no. 3, 2003, 38-43.

CHEN, Xing 陈星. *Shuo bu jin de Li Shutong* 說不盡的李叔同. Beijing Shi: Zhonghua shu ju, 2005.

JONES, Andrew F. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press, 2001.

KAZUKO, Ono. *Chinese Women in a Century of Revolution, 1850-1950*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

KELLER, Simon. Patriotism as Bad Faith. *Ethics*. The University of Chicago Press, 2005, **115**(3), 563-592.

KERTZ-WELZEL, Alexandra, David G. HEBERT a Simon KELLER. *Patriotism and Nationalism in Music Education*. New York: Ashgate Publishing, 2012.

KOUWENHOVEN, Frank. Liu Ching-chih: A Critical History of New Music in China. *Chime*. 2013, **18-19**, 217.

LI, Mengde 黎孟德. *Zhongguo yinyue gushi 中國音樂故事*. Chengdu: Sichuan wenyi chubanshe 四川文藝出版社, 2013.

LI, Ruru. *Staging China: New Theatres in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

LI, Shutong 李叔同. *Suo xing zuo liao he shang: Li Shutong zuo pin ji mo bao ji 索性做了和尚: 李叔同作品及墨寶集*. Shanghai: Shanghai wen hua chu ban she 上海文化出版社, 2005.

LIU, Jingzhi a Caroline MASON. *A critical history of new music in China*. Hong Kong: Chinese University Press, 2010.

LIU, Siyuan. *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*. London: Methuen Drama, 2014.

LUO, Chuankai. 'Double Cultural Contact: Diffusion and Reformation of Japanese School Songs in China', in Tokumaru Y. et al. (eds) *Tradition and its Future in Music*, Tokyo and Osaka: Mita Press, 1991, 11–14.

MA, Da 马达. *Ershi shiji Zhongguo xuexiao yinyue jiaoyu 20 世紀中國學校音樂教育*. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2002.

MA, S. H., *The Curricular Content of Elementary Music in China between 1912 and 1982*, Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1989.

MALM, William. *The Modern Music of Meiji Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

MAO, Dun 茅盾. *Wo de xue sheng shi dai* 我的學生時代. Tienjin: Xin lei chu ban she: Tianjin shi xin hua shu dian fa xing 新蕾出版社: 天津市新華書店發行, 1982.

MASON, Reese B. *William Bradbury, history and family*. Provo: CCLA/GSU, 2000.

MELVIN, Sheila a Jindong CAI. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing, 2004.

MITTLER, Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*. Otto Harrassowitz Verlag, 1997.

NETTL, Bruno a Philip Vilas BOHLMAN, ed. *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

NETTL, Bruno, Ruth M. STONE, James PORTER a Timothy RICE. *The Garland encyclopedia of world music: East Asia : China, Japan, and Korea*. New York: Garland Pub., 2002.

OUYANG, Yiwen. *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-century Chinese Music*, Royal Holloway, London: University of London, 2012.

PINTO, Serrano a Bing WANG. Thomas Pereira and the Knowledge of Western Music In The 17th and 18th centuries in China. In: SARAIVA, Luis. *Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries*. Singapore: World Scientific, 2013, s. 135-153.

POSTIGLIONE, G. A. a W. O. LEE, *Introduction in Social Change and Educational Development: Mainland China, Taiwan and Hong Kong*, edited by G. A. Postiglione and W. O. Lee, Centre of Asian Studies, the University of Hong Kong: 1995.

QIAN, Renkang 錢仁康. *Xuetang yuege kaoyuan* 學堂樂歌考原. Shanghai: Shanghai yinyue chubanshe, 2001.

QIN, Qiming 秦啟明. *Hongyi dashi Li Shutong yinyue ji* 弘一大師李叔同音樂集. Taibei: Huiju 慧炬, 1991.

RAO, Nancy Yunhwa. Barbara Mittler, Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan & the PRC since 1949. *Chime*. 1998, (12-13), 187–194.

RICE, E.Le Roy. *Monarchs of minstrelsy, from "Daddy" Rice to date*. New York: Kenny Pub. Co, 1911.

ROBERTSON, Douglas. *China, 1898-1912: The Xinzheng Revolution and Japan*. Harvard University: Harvard University Press, 1993.

SARAIWA, Luís. *Europe and China: science and arts in the 17th and 18th centuries*. 2013. Singapore: World Scientific.

SCOTT, C., Literature and the Arts in Twentieth Century China, London: George Allen and Unwin, 1965.

SHIVELY, Donald H. *Tradition and Modernization in Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

SHEN Qia 沈洽. *Xuetang yuege zhi fu: Shen Xingong zhi shengping yu zuopin* 學堂樂歌之父——沈心工之生平與作品. Taibei: Zhonghua minguo zuoqujia xiehui 中華民國作曲家協會出版, 1990.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001.

SU, Xiaohuan. *Education in China: Reforms and Innovations*. Shanghai: China Intercontinental Press, 2002.

SULLIVAN, Michael. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

SWEET, Frank W. *A History of the Minstrel Show*. Palm Coast: Backintyme, 2000.

TAO, Yabing 陶亚兵. *Ming Qing jian de Zhong xi yin yue jiao liu* 明清間的中西音樂交流. Beijing: Xin hua shu dian jing xiao, 2001.

TURNBULL, G. H. Fichte on Education. *The Monist*. Oxford University Press, 1923, **33**(2), 184-201.

UTZ, Christian a Frederick LAU. *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West*. Oxon: Routledge, 2013.

VAN AALST, J. A. *Chinese Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.

WADE, Bonnie C. *Composing Japanese Musical Modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

WANG, Yuhe 汪毓和. *Zhongguo jin xian dai yin yue shi 1840-1949*, 中國近現代音樂史: 1840-1949. Beijing: Xin hua shu dian Beijing fa xing suo jing xiao, 1994.

WEBER, Eugen. *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914*. Stanford: Stanford University Press. 1976.

WONG, I.K.F., From reaction to synthesis: Chinese musicology in the twentieth century, in *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, edited by N. Bruno and P.V. Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991, 37-55.

XIA, Yanzhou 夏滄洲, Xiaolong WANG 王小龙 a Yong CHEN 陈永. *Zhongguo yin yue jian shi* 中國音樂簡史. Shanghai: Shanghai yin yue chu ban she, 2007.

YAN, Xiaoxing 严晓星. *Jinshi guqin yihua* 近世古琴逸話. Beijing: Zhonghua shu ju 中華書局, 2013.

YOSHIHARA, Mari. *Musicians From a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

ZHANG, J. R., 'The development and investigation of contemporary China music education' in C. C. Liu (ed.), *History of New Music in China 1946–1976: Collected Essays*, Hong Kong: University of Hong Kong, 1990, 439–56.

ZHAO, Hanyang 赵寒阳 a Aiming LIU 刘爱明. Erhu yinyue cidian 二胡音樂詞典. Beijing: Lan tian chu ban she, 2010.

Příloha – nahrávky vybraných školských písní

1. Zeng Zhimin, Pojednání o hudební výchově *Yinyue Jiaoyu Lun* 音乐教育论 (v ZJYSLHB: 193): Dva lehce pozměněné hudební motivy: 65 43 21 216 a 6531321



2. Zeng Zhimin, Pojednání o hudební výchově *Yinyue Jiaoyu Lun* 音乐教育论 (v ZJYSLHB: 193): začátek Marseillaisy 5 5 . 5 a chybný zápis jako 5 5 5



3. Zeng Zhimin, Pojednání o hudební výchově *Yinyue Jiaoyu Lun* 音乐教育论 (v ZJYSLHB: 193): chybný záznam začátku Marseillaisy



4. Liang Qichao 梁啟超 Vlastenecká píseň *Aiguo ge* 《愛國歌》1902
Zpěv, housle: Lenka Cvrčková

泱泱哉！吾中華。

最大洲中最大國，廿二行省為一家，

物產腴沃甲大地，天府雄國言非誇。

君不見，英日區區三島尚崛起，況乃堂喬吾中華。

結我團體，振我精神，二十世紀新世界，雄飛宇內疇與倫。

可愛哉！吾國民。可愛哉！吾國民。



5. Shen Xingong 沈心工 Žlutá řeka *Huang he* 《黃河》1905

Text: Yang Du 楊度

Zpěv: Lenka Cvrčková

黃河黃河，出自崑崙山，

遠從蒙古地，流入長城關。
古來聖賢，生此河幹，
獨立堤上，心思曠然。
長城外，河套邊，
黃沙白草無人煙。
思得十萬兵，長驅西北邊，
飲酒烏梁海，策馬烏拉山，
誓不戰勝終不還。
君作鐃吹，觀我凱旋。



6. Shen Xingong 沈心工 Chlapci musejí mít vysoké ambice *Nan'er yinggai zhiqi gao* 《男兒第一志氣高》 1903

Zpěv, housle: Lenka Cvrčková

男兒第一志氣高，年紀不妨小，
哥哥弟弟手相招，來做兵隊操。
兵官拿著指揮刀，小兵放槍砲，
龍旗一面飄飄，銅鼓咚咚咚咚敲。
一操再操日日操，操到身體好。
將來打仗立功勞，男兒志氣高。



7. Zeng Zhimin 曾志忞 Námořní bitva *Haizhan* 《海戰》 1903

Zpěv, housle: Lenka Cvrčková

白浪排空雲靄淡，數艘皇軍艦，
開足快輪就要戰，全軍氣銜枚。
煌煌軍令令旗升，排作長蛇陣，
先鋒衝突向敵艦，如入無人境。



轟轟大砲煙焰騰，酣戰海神驚，
一霎間風平浪靜，四海慶昇平。
敵船沉沒敵將逃，萬歲呼聲高，
將士歸來人欽敬，腰掛九龍刀。

8. Zeng Zhimin 曾志忞 Kdy prožrou *Heri xing* 《何日醒》

Zpěv, housle: Lenka Cvrčková

一朝病國人都病，妖煙鴉片進。
嗚呼吾族盡，四萬萬人厄運臨。
飲吾鴆毒迫以兵，還將賠款爭。
上海閩粵，廈門寧波，通商五口成。
香港持相贈，獅旗獵獵控南溟。
誰為戎首，誰始要盟，吾黨何日醒。



9. Li Shutong 李叔同 Reinkarnace *Huashen* 《化身》 1905

Soprán: Lenka Cvrčková, alt: Jana Šikrová, tenor: Jan Holec, Bas: Pavel Brůha, Pavel Pikous

化身恒河沙數，發大音聲。
爾時千佛出世，瑞靄氤氳。
歡喜歡喜人天，夢醒今不知年。
翻倒四大海水，眾生皆仙。



10. Au clair de la lune, francouzská ukolébavka

Zpěv, housle: Lenka Cvrčková

Au clair de la lune,
mon ami Pierrot.
Prête-moi ta plume
pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte,
pour l'amour de Dieu.



11. Li Shutong 李叔同 Loučení *Songbie* 《送別》

Melodie: J. P. Ordway

Soprán: Lenka Cvrčková, alt: Jana Šikrová, tenor: Jan Holec, Bas: Pavel Brůha, Pavel Pikous,
klavír: Marie Kepková

長亭外，古道邊，芳草碧連天。
晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。
天之涯，地之角，知交半零落。
一瓢濁酒盡餘歡，今宵別夢寒。



12. John P. Ordway, Dreaming of mother and home 1851

jednohlasá verze + vícehlasá úprava refrénu

Soprán: Lenka Cvrčková, alt: Jana Šikrová, tenor: Jan Holec, Bas: Pavel Brůha, Pavel Pikous,
klavír: Marie Kepková

Dreaming of home, dear old home!
Home of my childhood and mother;
Oft when I wake 'tis sweet to find,
I've been dreaming of home and mother;
Home, Dear home, childhood happy home,
When I played with sister and with brother,
'Twas the sweetest joy when we did roam,
Over hill and thro' dale with mother.



13. Li Shutong 李叔同 Dar na rozloučenou *Liubie* 《留別》 1907

Text: Ye Qingchen 葉清臣

Soprán: Lenka Cvrčková, alt: Jana Šikrová

滿斟綠醕留君住，莫匆匆歸去。
三分春色二分愁，更一分風雨。



花開花落都來幾許，且高歌休訴。
不知來歲牡丹時，再相逢何處？

14. Xiao Youmei 蕭友梅 Otázka *Wen* 《問》 1922

Zpěv: Lenka Cvrčková, klavír: Marie Kepková

你知道你是誰？你知道華年如水？
你知道秋聲添得幾分憔悴？垂！垂！垂！垂！
你知道今日的江山有多少淒涼的淚？
你想想呵！對！對！對！

